Wesen und Formen der Selbstdarstellung im Jugendwerk André Gides

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN
FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

MAX SCHÄPPI

VON WÄDENSWIL (KT. ZÜRICH) UND LUZERN

IM SELBSTVERLAG

BUCHDRUCKEREI J. KÄCH - LUZERN - 1941

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546711_0096

Wesen und Formen der Selbstdarstellung im Jugendwerk André Gides

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN
FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

MAX SCHÄPPI

VON WÄDENSWIL (KT. ZÜRICH) UND LUZERN

IM SELBSTVERLAG

BUCHDRUCKEREI J. KÄCH - LUZERN - 1941

Genehmigt von der Philosophisch - Historischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. M. Raymond und Dr. A. Béguin.

Basel, den 21. Dezember 1937.

Prof. Dr. H. Fuchs, Dekan.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

280 weitere Exemplare der vorliegenden Abhandlung sind von der Buchdruckerei J. Käch in Luzern gedruckt worden und sind im Selbstverlag des Verfassers erschienen unter dem Titel:

DAS JUGENDWERK ANDRÉ GIDES.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen IV

Einleitung: Gegenstand und Methode 1

Das Jugendtagebuch Gides 18

Les Cahiers d'André Walter 37
Die Entwicklung des Werkes 37
Die Lebensbezirke 46
Die Form 61
Die Komposition 76
Werk und Tagebuch 85

Traités 92

Paludes 107
Die Entstehung des Werkes 107
Die Ironie 109
Personendarstellung 115
Die Projektionsebenen 123
Die Form 132

Les Nourritures Terrestres 136
Einleitung 136
Menschendarstellung 141
Die Themen 148
Die Form 166
Die Bedeutung der Zeit 182
Die Komposition 188
Der Stil 198

Ausblick auf Gides weitere schriftstellerische Laufbahn 206
Das Tagebuch 206
L'Immoraliste 211
La Porte Etroite 214
Les Caves du Vatican 218
Si le Grain ne Meurt 223
Les Faux-Monnayeurs 227

Bibliographie 240

Abkürzungen

TB.	Tagebuch
AW.	Les Cahiers d'André Walter
PAL.	Paludes
TR.	Traité, Traités
NT.	Les Nourritures terrestres
IM.	L'Immoraliste
PE.	La Porte Etroite
CV.	Les Caves du Vatican
SGM.	Si le grain ne meurt
FM.	Les Faux-Monnayeurs
JFM.	Journal des Faux-Monnayeurs
NRF.	Nouvelle Revue Française

Zitate nach:

A. Gide: Oeuvres complètes
Edition établie par L. Martin-Chauffier
Nouvelle Revue Française, Bd. I — XV.

Einleitung

Gegenstand und Methode

Wenn vorliegende Studie sich mit der psychologischen Erklärung des Werkes aus den Daten über seine Persönlichkeit, wie sie uns heute bekannt sind, begnügte, so würde sie wohl einen Rückschritt bedeuten, gemessen am Stande der heutigen Kritik. Von menschlichen Dingen und von den besondern Voraussetzungen des Gideschen Werkes wird zwar immerfort die Rede sein müssen, denn jeder Hinweis zum Verständnis der Texte ist uns wertvoll, vorausgesetzt, dass wir seine relative Wichtigkeit kritisch zu würdigen verstehen, aber das Interesse darf nicht vom Werk und seinen künstlerischen Bedingungen abgelenkt werden. «Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler sainement de mon œuvre» (IX, 439), weist uns Gide selbst an. Wenn wir deshalb mit einer Voreingenommenheit oder einer besondern Richtung der Fragestellung ans Werk herantreten, um die Arbeit nicht ins Uferlose zerfahren zu lassen, so ist die ästhetische sicher vor einem Kunstwerk die angemessenste, berechtigtste. Verschiedene Gründe lassen uns indessen von einer formal-ästhetischen Würdigung des Werkes Gides absehen.

Im Laufe meiner Auseinandersetzung mit Gide bin ich in steigendem Masse der künstlerischen Voraussetzungslosigkeit seiner Anfänge bewusst geworden. Ich sah, dass ich einen Dichter vor mir hatte, dessen aussergewöhnlicher kritischer Intelligenz sozusagen nichts an der literarischen Ueberlieferung selbstverständlich war. Anderseits war seine Produktionskraft doch auch wieder nicht stark genug, dass er sich ohne weiteres in goethischer Dumpfheit dem blinden Walten des Genius hätte überlassen können,

sondern er war vielmehr in den Unterbrüchen der Inspiration darauf angewiesen, mit seiner ästhetischen Urteilskraft, seinem künstlerischen Verstande die Elemente seiner Dichtung miteinander in Beziehung zu setzen. Eine solche Voraussetzungslosigkeit der Produktion schien mir auch eine grössere Allgemeinheit der Fragestellung zu verlangen, als sie meist Kunstwerken gegenüber üblich ist. Insbesondere schien mir ausgeschlossen, mich zum vornherein auf eine einzige Methode festzulegen, und ich zog es vor, die vorliegenden Texte mit möglichster Unbefangenheit nach verschiedenen Richtungen hin zu untersuchen.

Da die gewohnten technischen Begriffe der Literaturgeschichte und der Poetik den Leser vor einem Werke wie demjenigen Gides, im Stiche lassen, suchte ich zunächst einmal die Werke genetisch in ihrem Werden und Sosein zu erfassen. Sodann wandte ich meine Aufmerksamkeit auf den menschlich-sittlich-geistigen Gehalt und nahm sozusagen eine thematische Untersuchung des Textes vor. Von diesen beiden Elementen her versuchte ich schliesslich eine formale Deutung, nachdem ich anderseits das Phänomen des Kunstwerkes auf mich hatte wirken lassen.

Gide ist nicht nur Künstler, sondern vor allem auch Moralist und Denker, dem sich jedes Lebensproblem auch in gedanklich-formalhafter Verkürzung darstellt. Ganz unwillkürlich wird ihm deshalb jede Erzählung, jeder Roman zur Entfaltung oder Allegorie einer abstrakten Erkenntnis, sobald er nicht mehr dem natürlichen Ausdrucksimpuls gehorcht. Erst durch die Uebertragung seines eigenen Erlebnis-Rhythmus in das abstrakte Schema ist er dann überhaupt zum eigentlichen Kunstwerk fähig. Mit andern Worten: Gide muss anfänglich bewusst Selbstdarstellung betreiben, wenn er nicht in die Philosophie abgleiten soll. Das Studium dieser Transpositionen ist Hauptgegenstand meiner Arbeit. Eine weitere Untersuchung hätte dann zu zeigen, wie Gide in den Werken seiner Reife fähig wird, Menschen darzustellen, die immerhin unabhängig vom Dichter ein gewisses Eigenleben besitzen.

Wenn einesteils das zeiträumliche Geschehen, das in den Büchern erzählt wird, in den Hintergrund tritt, ist die Erzählung als gleich-ja fast überwertiges Geschehnis zu betrachten. Wir haben den im Schrifttum fast einzigartigen Fall, wo die Darstellung selbst als seelisch erfüllte Zeit mit ihren Reaktionen den dargestellten

Zeitraum in Abhängigkeit hält. Gerade dieser Umstand scheint die Ausweitung der psychologischen Deutung zu einer Art literarischen Anthropologie zu erlauben. Wohl bei keinem andern zeitgenössischen Schriftsteller ist der Uebergang von der Ethik zur Aesthetik so deutlich zu verfolgen, und die beiden Gebiete durchdringen sich so innig, dass sie bisweilen nur formal auseinander zu halten sind. Wenn diese letzten Fragen auch kaum befriedigend beantwortet werden konnten, so schwebten sie doch als Leitgedanken vor. Ausgehend von der Psychologie der Produktion, von der Betrachtung der Funktion der dichterischen Leistung, betrachte ich die Dichtung in grossen Zusammenhängen als Lebensform, als seelisch erfüllten Zeitablauf und als Daseinsweise und -Ordnung. Für Gide stellt sich die Frage, inwiefern sittliche Werte und Haltungen durch die dichterische Fiktion zu verwirklichen sind. Weiter ist aber auch bei Gide die Produktion zu einem Werkzeug der Erkenntnis gemacht, zu einer Methode der Innenschau, wie auch der Einfühlung in fremdseelisches Erleben.

Für Gide besteht aber zunächst in aller Abstraktheit die Frage, wie er von seinen eigenen Gefühlen, Empfindungen, Erlebnissen aus, deren individuelle Besonderheit ihm zudem scharf bewusst ist, zur Schöpfung, zur literarischen Leistung komme. Anders gewendet: Durch welche Technik, oder durch welchen unbewussten Vorgang wird die Selbstwahrnehmung zum dichterischen Gegenstand — wie wird Psychologie zur Kunst? Diese Fragestellung ist auch die Achse der vorliegenden Arbeit; die Mittelstellung zwischen bekenntnishafter Selbstdarstellung und selbständigem Kunstwerk ist der Standpunkt, von dem aus uns als Nicht-Künstler die Einfühlung möglich ist, denn in einer ähnlichen Lage befände sich jeder Gebildete, der von seiner Erfahrung aus die Produktion versuchen wollte.

Bei Gide lässt es sich nun umso besser studieren, als er die Selbstdarstellung und die Produktion auf zwei verschiedenen Ebenen betrieben hat: Es liegt uns sowohl das Werk wie das TB. vor. Man kann sagen, dass er sich auf zwei verschiedene Schirme projiziert hat: Einmal direkt im TB. und sodann in ästhetischer Beziehung und Transposition im Werk. Dazwischen gibt es überdies noch eine Reihe von Uebergängen, Tagebücher, die Anspruch auf literarische Geltung erheben.

Es wäre vermessen, in einer Untersuchung von diesem Umfang, und vor allem auf so schmaler Grundlage, ein ästhetisches Problem in seiner Allgemeinheit beantworten zu wollen. Ich hoffe, damit einen Beitrag zu jenem Studium zu geben, das Benedetto Croce als die dringendste Aufgabe der Kritik und Kunstbetrachtung hinstellt: eine Untersuchung der Genesis des Kunstwerkes. Ich habe absichtlich nur die problematischsten Jugendwerke analysiert. Jedes dieser Bücher ist ein Versuch, in seiner Art ein Erstling. Nach diesen literarischen Experimenten hat Gide sich dann vorwiegend in den bekannten Genres bewegt und sich den Formforderungen der Gattungen unterworfen: Von nun ab schreibt er Dramen und Erzählungen bis zu den FM.; selbst seine «Soties» nähern sich entweder dem Roman oder dann der Erzählung.

Da ich mich zur Hauptsache auf die direkte Selbstdarstellung beschränke, wird die interessante Gruppe der symbolistischen Traités nur gestreift. Ich hoffe nachzuweisen, dass die formalen und inhaltlichen Beziehungen der AW. von PAL. und der NT. untereinander enger sind als diejenigen dieser Werke zu den Traités, sodass es sich rechtfertigt, sie zu einer Gruppe zusammen zu fassen.

In der folgenden kurzen Charakteristik suche ich weniger, Gides Wesen zu erfassen, als einige wesentliche Aspekte seiner sittlichen und künstlerischen Position herauszuarbeiten.

Was die Darstellung von Gides Wesen und Werk ungemein erschwert, ist die seltsame Widersprüchlichkeit aller Zeugnisse und Aeusserungen. Es finden sich nur wenige Züge und Behauptungen, zu denen sich nicht ein gegenteiliges Zeugnis finden liesse: Les extrêmes me touchent. — Dabei ist wenig gewonnen, wenn wir die Widersprüchlichkeit selbst als Gides Wesen erklären, wie etwa Marianne Hofmann es getan hat. Aehnliche Züge liessen sich bei vielen grossen Schriftstellern, wenn nicht bei den meisten stark bewussten Naturen, finden. Baudelaire verallgemeinert: Il y a dans tout homme, à toute heure deux postulations simultanées: l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. (Mon cœur mis à nu.)

Gerade die Schärfe und Lebhaftigkeit des Bewusstseins bedingen die grösste Reaktion des Unterbewusstseins. Hier ist zum mindesten ein Ansatz zum Verständnis von Gides Wesen und zugleich ein

wesentlicher Gesichtspunkt für das Verständnis des Problems der Selbstdarstellung. Vergegenwärtigen wir uns nochmals einige der wesentlichen Widersprüche seines Wesens, die dem Grundsatz des ausgeschlossenen Dritten im Psychologischen Hohn zu sprechen scheinen. Einesteils sehen wir in Gide einen Intellektuellen grossen Stils, eine durchdringende Intelligenz, die nie zur Ruhe kommen konnte, weil ein immer waches Gewissen die Entspannung verunmöglicht. Gide ist, wenn nicht ein Philosoph, so doch sicher ein Moralist und ein Denker im Sinne der klassischen französischen Literatur, aber gleichzeitig ist er ein Dichter mit all den Verhängnissen des Künstlertums belastet und verfolgt, die Nietzsche dem Narren und Dichter nachsagt. Gide denkt seine Probleme selten theoretisch zu Ende; er relativiert sie in Personen, experimentiert sie in Romangestalten. Seine flüchtige erotische Einfühlung lässt ihn nur schwer seine Meinung gegenüber dem Unterredner behaupten, dessen Standpunkt er unwillkürlich einnimmt — was schliesslich einer starken Suggestibilität bei grosser intellektueller Schärfe gleichkommt. Gerade diese Eigenheit der scheinbar widerstandslosen Hingabe an den starken Eindruck des Augenblickes bei einer merkwürdigen Beharrlichkeit der moralischen Struktur scheint ein wesentlicher Zug von Gides menschlicher Erscheinung zu sein. Man müsste hier metaphorisch von einer Elastizität des Charakters sprechen, der sich in vielen Richtungen versucht, sich proteisch mit vielen Formen identifiziert und am Schluss als nahezu derselbe wieder erscheint.*) Der Anteil des Willens und des Bewusstseins ist schwierig zu bestimmen. Entschieden scheint mir hier auch ein gewisser Geschmack am psychologischen Abenteuer mitzuspielen. Vielleicht handelt es sich auch darum, sich seine Wandelbarkeit zu beweisen, wo längst eine entwicklungsunfähige Erstarrung in einem trostlosen Schuld- und Sündebewusstsein eingetreten ist. — Auf jeden Fall sind aber diese Dinge für die Kunst Gides von höchster Wichtigkeit, denn hier fassen wir sozusagen die Lebensnotwendigkeit der ästhetischen Identifikation, die er im Schaffensprozess vollzieht. Doch wäre es eine unsachgemässe gedankliche Verein-

*) Man vergl. damit Nietzsche: Wille zur Macht, I. Buch, § 71 (Naumann 62) Gegensatz der äussern Beweglichkeit zu einer gewissen tiefen Schwermut und Müdigkeit.

fachung, wenn man nun in Gides seelischer Elastizität ausschliesslich das Ergebnis eines Willensaktes sehen wollte: Ebensosehr könnte man seine unendlich vielseitige, im Grunde mittelpunktlose und nicht wertabgestufte Bildung dafür verantwortlich machen, dass er rettungslos allen menschlichen Eindrücken ausgeliefert ist. Wiederum könnte es die Liebe-Bedürftigkeit des gefühlshungrigen Geistesmenschen sein, die ihn zu diesen Metamorphosen treibt. Der Gegensatz einer fast weiblichen Feinfühligkeit, welche sich zeitweilig anonym jedem Eindruck hingeben kann, und einer männlichen Intelligenz ist übrigens ein bei Invertierten nicht allzu selten gesehener Fall. Bei Gide bedeutet sie sicher einen geistigen Reichtum, an dem das Werk nur gewinnen konnte an Vielseitigkeit der Menschlichkeit.

Mit dieser erotischen Doppeldeutigkeit sind aber Gides Widersprüche noch lange nicht erschöpft. Sein Gefühlsleben gibt uns noch andere Rätsel auf. Sein Sinn fürs Erhabene, Erhebende und Ergreifende liegt auf der Hand. Die Tatsache, dass er nicht vermochte, aus der Porte Etroite eine Sotie zu machen, wie er ursprünglich beabsichtigte, und dass er daraus im Gegenteil eines der schönsten und erschütterndsten Bücher der neuern französischen Literatur geschaffen hat, ist dafür Zeugnis genug. Nicht minder unverkennbar ist aber dasjenige, was man schon Gides geistige Koprophilie genannt hat: Ein entschiedenes Interesse für das Tiefste und Unsagbarste der menschlichen Seele, und die Tendenz, gerade darin die aufrichtigsten Neigungen und Gefühlsbewegungen zu sehen. Man denke etwa an das Interesse, das er den Faits divers entgegenbrachte. Wir sehen in Gide einen Menschen, den ein paar Verse zu Tränen bringen in Gesellschaft und der wenig später die unverhohlenste Neugier für eine perverse Schäferliebe an den Tag legt (Lerch, Jahrbuch Renaissance, 1932, S. 27).

Zu Zeiten scheint Gide seiner ganzen Empfindungsweise im Schaudern eine metaphysische Resonanz geben zu wollen. Er hat sich zu einer tiefen, abgründigen Unruhe bekannt, die sich in einzelnen Augenblicken seines Lebens bis zur Weltangst gesteigert hat. — Aber in andern Zeiten fühlt er sich wieder so sicher, dass er nicht ohne Ironie von der Höhe seiner klassischen Ruhe auf die Gewissensgequälten herunterschaut, die in ihm einen der ihren suchen. Sein Gewissen scheint die Stabilität kaum zu kennen:

Auch nach vollbrachter Handlung wechselt die Beurteilung der Handlung noch dauernd. — Zeit seines Lebens löst seine Liebe sich nicht von der Gestalt und dem Worte Christi — aber sein Christentum schliesst das Heidentum keineswegs aus. Doch spürt man es seinem Willen zur Immanenz auf Schritt und Tritt an, dass er durch die christliche Spiritualität hindurchgegangen ist, die ihn nun fortan zwingt, auch in der Sinnlichkeit ein Absolutes zu suchen. — Seine seltsame Ambivalenz zeigt sich deutlich auch in der wechselnden Einstellung zu seiner seelischen Anarchie, die er sich erst kürzlich eingestanden haben will. Lange Jahre hindurch glaubte er offenbar, dass er seiner Romantik endgültig Herr geworden sei, bis er entdeckte, dass der Teufel, also eine destruktive, desorganisierende Kraft, für ihn klassisch geworden war: Indessen ist ihm offenbar die Dämonie des in sich selbst beschlossenen, des sich selbst Vollendenden und in sich Ruhenden aufgegangen.

Selbst Gides Bekennertum ist durchaus nicht eindeutig. Mag der erste Impuls auch aufrichtig gewesen sein, so ist er in der Folge nicht frei von Pose, Eitelkeit und Selbstgefälligkeit. Nicht zu Unrecht sagt Poucel von SGM. (Esprit d'A. G.), dass Bekenntnisse dieser Art eher in den Beichtstuhl, als mit Triumph in Luxusausgaben vor aller Welt zur Schau getragen gehörten. — Diese Widersprüche und Gegensätze könnten noch beliebig vermehrt werden, ohne dass das Bild Gides eine wesentliche Bereicherung oder Vertiefung erführe. Denn solche Züge treffen sich im Grunde bei jedem Menschen und weisen lediglich daraufhin, dass die menschliche Natur an Begriffen gemessen widersprüchlich ist und dass Denken und Leben letztlich inkommensurabel sind. — Anderseits fehlt es auch nicht an Versuchen zur Lösung dieser den Intellekt wohl exaltierenden aber schliesslich doch lebensfeindlichen Spannung. Schon die Zulassung einer Vielheit, des Pluralismus, statt des Dualismus, bedeutet einen solchen Versuch der Selbstrettung. Auf diese Weise entflieht Gide sozusagen dem sittlichen Entweder-Oder in eine Vielheit der ästhetischen Anschauung von menschlichen Möglichkeiten. Auch Gides Kunst, sein Stil, sind als Versuche zur Selbstharmonisierung zu werten.

Für meinen Teil bin ich aber fest überzeugt, dass gerade das Bewusstsein und der Wille zur geistig-sittlichen Eindeutigkeit die Spaltung

in Gide wenn nicht sprünglich bewirkt, so doch vertieft und die Spannung verewigt hat. Gides Bewusstsein aber ist ursprüngliches Gewissen, Selbstbewusstsein, Erfahrung der eigenen Individualität.

Ich erinnere hier an eine ergreifende Szene aus SGM., wo Gide erstmals das Schaudern seine Seele streifen fühlt: Im Tiefsten erschüttert, birgt er seine Einsamkeit in der Liebe seiner Mutter: Je ne suis pas comme les autres! Je ne suis pas comme les autres. — Ist dies nicht der Schrei AW.s in den Cahiers: Les âmes sont seules! — les âmes sont seules, obwohl das Kind sich damals noch nicht die ganze Tragweite dessen bewusst sein konnte, was es von den andern trennte. Mit zunehmender Reife musste sich seine moralische Einsamkeit vergrössern, umso mehr als er niemanden hatte, dem er sich und seine Empfindungen mitteilen konnte. Die einzige Tatsache seiner Inversion warf Gide schon auf sich selbst zurück und bestimmte ihn zum ewigen Monolog. Aus dieser Lage heraus wird uns denn auch jenes ekstatische Bekennertum verständlich, das Gide verfolgte und zwang, seine Wahrheit immer und immer wieder vor der Menschheit zu verkünden. Auch sonst dürfte die Bedeutung der Päderastie für Gides Denk- und Fühlweise nicht leicht überschätzt werden. Sein sozialer Reformwille, seine immer latente Neigung zur Revolution stammen zum grossen Teil wohl aus dieser Quelle.

Kaum minder wichtig sind andernteils die Erziehungseinflüsse, in denen Gide zu Recht oder zu Unrecht nur die Vergewaltigung seiner Natur gesehen hat. Bis in die neuesten Werke hinein sehen wir Gide in Reaktion gegen die éducation puritaine begriffen. Das Gefühl der persönlichen Besonderheit wird geschärft durch die Gewissensverfeinerung, wie sie der Calvinismus mit sich bringt, die Gewohnheit der persönlichen Verantwortung, der aber zusehends die metaphysische Grundlage entzogen und zersetzt wird. Diese paradoxale Lage führt dazu, dass Gide einesteils wohl mit dem feinsten moralischen Entscheidungsvermögen und dem sittlichen Verantwortlichkeitsbewusstsein begabt ist, er aber anderseits das Wozu dieser Sittlichkeit zusehends immer weniger begreift. Sein Werk ist zum guten Teil Diskussion um eine zureichende Grundlage seiner Moral, bis er ihr endlich im Kommunismus einen sozialen Hintergrund gibt.

Wenn auch der Gottesbegriff nicht ausdrücklich verlassen und

verleugnet wird, so hat doch das Uebersinnliche nicht mehr Macht genug über Gide, dass die Sittlichkeit darauf bezogen wird. Schon in der Jugend ist es eine persönliche Vollkommenheit, die er sucht. Selbst wenn er nicht nur um seiner selbst willen gut werden wollte, so suchte er es doch zum mindesten durch sich selbst zu werden. Nichts ist aber beschwerlicher und mühseliger, als eine Tugend, die sozusagen ausschliesslich auf dem sittlichen Individuum ruht und die nicht von einem Glauben getragen wird.

Wie sehr übrigens die Moral des jungen Gide um die eigene Persönlichkeit zentriert war, zeigt sich dann an der Stärke und der Richtung der nachfolgenden Reaktion: Je me suis complètement désintéressé de mon salut. Vor allem aber weist die Betonung der Selbstaufgabe darauf hin, die er seiner späteren Moral voraussetzt und hauptsächlich in der ästhetischen Einfühlung vollzieht. Wie manchmal hat Gide nicht jenes Wort des Evangeliums kommentiert: Wer seiner Seele Heil machen will, wird sie verlieren; wer sie aber aufgibt, macht sie lebendig.

Dies hindert aber nicht, dass Gide der Gewohnheit der calvinistischen Gewissenserforschung Zeit seines Lebens treu geblieben ist. Auch als er dem Calvinismus seiner Erziehung längst abgesagt hatte, übte er doch noch die psychologische Innenschau — als eine Form der Selbstvervollkommnung, die noch um einen Schritt weiter von ihrem Sinnesmittelpunkt entfernt ist: Gide müht sich nun um ein Wissen ohne Gewissen, wie er früher für sein Gewissen ohne Gottes Hilfe gerungen hatte.

Des moralischen Ursprungs seiner Selbstschau müssen wir immer eingedenk sein. Das Gefühl der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit zieht sich als ein Riss durch sein ganzes Wesen hindurch. Es ist wohl kaum eine Aeusserung des Menschen über sich selbst denkbar, die nicht in irgendeiner Beziehung zu seiner Idealität stünde. Damit ist aber auch zum vornherein jene Zweideutigkeit gesetzt, indem aufrichtigerweise weder die Natur noch die Forderung an sich selbst verleugnet werden kann — wodurch denn auch das innere Zwiegespräch verewigt ist.

Nun aber denken wir uns in einen Künstler hinein, der einesteils gezwungen ist, sich immer selbst zu suchen und der anderseits keine Behauptung über sich aufstellen kann, ohne dass er zugleich von seiner innersten Seele sich widersprochen fühlt.

Diese Sachlage veranlasst Gide mit andern Ueberlegungen zusammen zunächst dazu, auf die direkte Introspektion zu verzichten: Einen vollkommenen Ausdruck der unmittelbaren moralischen Selbsterfahrung gibt es nicht, denn die Logik der Darstellung schliesst eben jenen fundamentalen Daseinskonflikt aus. Man könnte sich der Wahrheit nur in einer unendlich vorschreitenden Dialektik nähern. Gide zieht die indirekte und symbolische Selbstdarstellung vor. Schon früh bahnt sich bei Gide die Ueberzeugung an, dass er eigentlich nur eine Selbstdarstellung «malgré soi» gibt, und dass auch die Selbsterkenntnis eines jener Ziele ist, dem man sich am ehesten nähert, wenn man es nicht willentlich und absichtlich verfolgt und ins Auge fasst.

Das Bewusstsein des eigenen Gegensatzes treffen wir sowohl innerhalb des einzelnen Werkes bei Gide, wo es Gide so schwierig fällt, für irgend eine der handelnden Personen Partei zu ergreifen, als auch im Dialog der verschiedenen Werke unter sich. Wenn Gide seine Gefühle und Empfindungen in irgend einem Werk zu einer Figur stilisiert hat, so wird das Bewusstsein dessen, was er bei einem Charakter ausgeschlossen hat so stark, dass er sich getrieben fühlt, eine komplementäre Gestalt zu schaffen oder zum mindesten die Antithese in einem Buche zu entwickeln: So ist Saül das Antitoxin zu den Nourritures, so vertritt die PE. die gegenteilige Lebensauffassung des Immoraliste. Aber nach Vollendung der PE. gesteht Gide wiederum, dass er die Worte«amour» und «âme» nun einige Jahre nicht ohne Widerwillen mehr nennen könne.

Daraus ergibt sich nun die Verlegenheit und Ratlosigkeit aller jener Kritiker, die vom Kunstwerk weniger die Einheit eines künstlerischen Temperamentes fordern, als vielmehr eine durchgehende Gesinnung und eine gewisse Stabilität des Lebensbildes im Laufe einer schriftstellerischen Karriere. Doch ist zu beachten, dass Gide wohl in seinen Hauptgestalten das geistige Experiment seines Lebens ausführt, im übrigen zu seinen Helden aber in erster Linie gefühlsmässige und nicht logische Beziehungen hat. Insofern kann man wohl auch sagen, dass seine künstlerische Produktion einen spielerischen, nicht verpflichtenden Zug habe, indem er von der Katastrophe seiner Helden nicht mitbetroffen wird, sondern im

Gegenteil die Verantwortlichkeit auf ihre fiktive Freiheit abwälzt. Denn letztlich rettet er sich seinen Gestalten gegenüber immer wieder in die ästhetische Freiheit des Künstlers mit der Entschuldigung, dass das Kunstwerk nur darstellen, aber nie etwas beweisen oder widerlegen könne. Für sein Gefühl ist es freilich des Beweises genug, wenn während der Produktion der unterdrückte Teil seiner Sensibilität so stark Gehör verschafft, dass er den Helden seines Romans an seiner Einseitigkeit zugrunde gehen lassen muss. Im Grunde wird auf diese Weise eine Richtung seiner Sensibilität fiktiv erschöpft und die Gegenkräfte werden durch den Widerspruch wachgerufen. Die Produktion selbst aber kann durchaus die Intensität des wirklichen Erlebnisses erreichen, ja vielleicht an Eindrücklichkeit noch übertreffen, indem die ablenkenden Elemente ausgeschieden sind.

In der moralischen Dialektik Gides scheinen mir nun aber die Bildungseinflüsse nicht unwesentlich. Gewiss handelt es sich bei seinem Schwanken um eine Erscheinung, die tief in der Notwendigkeit seiner moralischen Situation und in der Entwicklung begründet ist; aber der Umstand, dass er alle Haltungen und die widersprechendsten Ueberzeugungen schon bildungsmässig geprägt vorfand, darf nicht unterschätzt werden.

«Successivement tout mon être s'est precipité vers toutes les croyances.» (NT. I).

Gides Kultur ist, nur schon nach den Reflexionen über seine Lektüren zu urteilen, sehr ausgedehnt. Seine ungewöhnliche kritische Intelligenz, verbunden mit seiner Fähigkeit zur flüchtigen Einfühlung und Identifikation, haben denn die überraschendsten Ergebnisse gezeitigt und Gide vor allem auch zu einem der feinsten und vielseitigsten Kritiker Frankreichs gemacht. Gide hat in sich jene sensible Intelligenz entwickelt, die ihn befähigte, darin etwa dem ebenfalls so vielseitigen Sainte-Beuve ähnlich, vorübergehend den verschiedensten Ueberzeugungen zu huldigen. Doch macht er sie sich in höherem Grade den Bedürfnissen seiner Natur zurecht als der Kritiker.

Dennoch bleibt er fähig, weit auseinanderliegende Anregungen zu empfangen und zu verarbeiten. Und mehr als das: Man kann wohl behaupten, dass Gide diese Anregungen gesucht hat, um seine auseinanderstrebenden Neigungen zu legitimieren und um

seine ruhelose innere Bewegung von Wert zu Wert, von Weltanschauung zu Weltanschauung sich selbst zu erklären. Was, sich selbst überlassen, vielleicht nur dumpfer Drang geblieben wäre, konnte er nunmehr in ein ausgebildetes System von Gedanken und Werten projizieren. Für jede seiner Wendungen fand Gide in seiner Bildung schon die geschichtliche Formel und damit eine relative Berechtigung. Aber er fand auch schon die geschichtliche Kritik bereit, d.h. die Mittel, mit denen er jene Stufe auch überwinden konnte.

Bei Gide spielt nun dieses Sich-Wiedererkennen im Schrifttum eine bedeutende Rolle, sind doch viele seiner Werke (AW., PE.) bis an die Grenze des Angängigen mit Lektüren-Erinnerung und Zitaten beladen. Geht man nun jenen Büchern, Schrifttümern und Schriftstellern nach, in denen namentlich der junge Gide gelebt hat, so steht an der Schwelle seiner Kindheit schon die Bibel, die ihm seit je vertraut ist. Auch sein Christentum dürfte mehr noch als von der mütterlichen Erziehung her durch diese älteste Quelle alles christlichen Wesens bestimmt sein. Hat er doch in den Jahren AW.s eine Art heiligenmässiges Leben geführt — «les premiers jours de douteuse extase». Biblische, vor allem neutestamentliche Vorstellungen, sind ihm auch später immer noch geläufig, und dem Ehrgeiz, das Salz der Erde zu bedeuten, konnte er wohl kaum je entsagen.

Weniger deutlich wird uns die Rolle, die das klassische Altertum in Gides Jugend gespielt hat. Dass er es ziemlich eingehend gekannt hat — die griechische Literatur wenigstens in Homer und den Tragikern, die lateinische vor allem in Virgil — steht ausser Zweifel. Neben der Bibel konnte er auch hier eine Quelle geistiger Reize und schöner Fremdartigkeit finden. Dann aber, als er dem Puritanismus den Rücken gekehrt hatte, mochte er wohl in der plastischen Sinnlichkeit der Antike eine Erziehung zur Beschränkung auf den Augenblick suchen. Wie es oft genug in der neuern Geistesgeschichte geschehen war, sah er in der Antike die Verpflichtung zur Diesseitigkeit und Sinnenhaftigkeit des Daseins. Auch für seine Kunst war das Vorbild plastischer Schönheit nicht ohne Einfluss; sie ist eine Gegenwirkung gegen die Musikalität seiner ersten Richtung. Namen und Themen der Eklogen sind Leitmotive einer Reihe seiner Werke. Dann bedenke man, welchen

Zauber die Welt des platonischen Gastmahls mit ihrer Atmosphäre der Knabenliebe auf alle grossen Invertierten seit je ausgeübt hat: Ich nenne hier nur Winckelmann, Platen, Wilde, George. Wilde bezeichnet sich selbst als einen Griechen, der in einem falschen Weltalter geboren war. Aehnlich musste Gide empfunden haben, dass die griechische Antike mit ihrer verklärten und nicht christlich verdrängten Sinnlichkeit die wahre Heimat Corydons sei. In Corydon hat er alle Klassik mit der Päderastie und ihrer Sublimation in Verbindung gesetzt.

Aber auch die Romantik sprach wesentliche Kräfte und Möglichkeiten seiner Natur an. Gide hat sich zwar von seiner Jugend an wissentlich und willentlich von der Romantik entfernt. Zur Walter-Zeit ist sie ihm wohl am eindringlichsten und nachhaltigsten in der deutschen Romantik bekannt geworden. Schopenhauer und vor allem auch die deutsche Musik gehören wohl zu den bestimmenden Bildungseindrücken seiner Jugend. In der Wichtigkeit, die er dem musikalischen Element in seiner Kunst zugesteht, ist er ihr bis zu den FM. treu geblieben. Auch sein Individualismus hat seine geistesgeschichtliche Berechtigung zuerst wohl in der Romantik gesucht. Auch sonst kann man eigentlich nicht behaupten, dass er den romantisch-chaotischen Gefühlsgrund längere Zeit hindurch verleugnet habe. Das Geständnis seiner Anarchie lässt ihn uns vielmehr als einen lebenslänglichen Romantiker erscheinen, — aber er hat die latente Romantik durch die künstlerische Fiktion seiner Klassik wenigstens in der Form überwunden. So dankt Gide seiner innigen Vertrautheit und dem zeitweiligen Zusammengehen mit der Romantik in seiner Jugend vielleicht die tiefste seiner künstlerischen Einsichten: Die Klassik als Bändigung der Romantik, und damit einen unendlich viel reicheren und lebensvolleren Begriff der Klassik, als ihn die herkömmliche französische Literaturgeschichte bis dahin gekannt hat; denn damit wird sie nun erst von einem rein äusserlichen Kriterium der Beziehung zum Altertum zu einer das ganze Dasein umfassenden Lebensform, wie sie es für Goethe gewesen ist.

Die zeitgenössischen Einflüsse und Abhängigkeiten sind am schwierigsten zu bestimmen. Gides entscheidende Entwicklungsjahre fallen in die Hochblüte des französischen Symbolismus, einer Bewegung, deren Tendenzen durchaus nicht einheitlich zu um-

schreiben sind und die in ihren einzelnen dichterischen Gestalten auch schwerlich einheitlich gewirkt haben dürfte. Suchen wir nun nach der innern Verwandtschaft, die Gide mit den Tendenzen der Symbolisten verbindet, so sehen wir zunächst die Richtung auf die Innerlichkeit, die Gide von der protestantischen Gewissensforschung mitbringt. Was sonst in gewisser Hinsicht Schwäche, oder zum mindesten Unfreiheit gegen die Tradition gewesen wäre, wird nachträglich künstlerisch gerechtfertigt. Der moralische Narzissimus des jungen Gide wird auf diese Weise ohne allzu grosse geistige Verschiebungen in einen ästhetischen umgewandelt. Eine gewisse selbstgefällige Neigung, ein unverhältnismässiges Wichtignehmen seiner eigenen Problematik lag wahrscheinlich seit je in seinem Moralismus, in dem die Sorge um die eigene Vollkommenheit ohnehin obenan stand. Im seelischen Ablauf entspricht der Selbstkritik als ausgleichende Phase die Selbstzufriedenheit, der übrigens jener Hang zur Pose entgegenkam, von dem er in SGM. spricht. Das Ausweichen vor der moralischen Selbst-Verurteilung in den ästhetischen Selbst-Genuss, ist übrigens sehr wohl denkbar und bei Gides Beweglichkeit im Standpunktwechsel durchaus wahrscheinlich. Die Zeitströmung begünstigte Gides natürlichen Hang zur Introversion.

Wenn der Symbolismus auch kein Schrifttum vom Umfang der naturalistischen Literatur hervorgebracht hat, so ist seine Bedeutung doch ungemein gross durch die Besinnung auf das Wesen der Dichtung und die dichterischen Gegenstände und Verfahren, die zu ihren Merkmalen gehört. In gewisser Hinsicht ist der Symbolismus Dichtung über die Poetik.

Auch diese Tendenz entspricht Gides Anlage und Neigung in höchstem Masse: Gide ist wie nur wenige Dichter und Schriftsteller ein kritischer Künstler. Was über die unmittelbare Selbstdarstellung hinausgeht, hat er zuerst theoretisch formuliert und von sich gefordert. Der schöpferische Impuls war nicht stark genug, als dass sich ihm eine Form als selbstverständlich aufgedrängt hätte. — Gerade von hier aus erfolgt indessen auch Gides Reaktion gegen den Symbolismus. Sie ist z. T. ein Kampf gegen das Verhängnis seiner eigenen ästhetisierenden Neigung. Die allzu peinliche Ueberwachung des Produktionsvorganges muss schliesslich die schöpferische Anlage zerstören. Deshalb sehen wir den

reifen Gide alle möglichen Anstalten treffen, die eigene Reflexion auszuschalten und eine möglichst grosse Unmittelbarkeit im Schaffensprozess zu sichern.

In mehr als einer Hinsicht hat sich die Aesthetik des spätern Gide gerade im Gegensatz zu derjenigen des Symbolisten entwickelt. Insbesondere hat er es von den Traités an aufgegeben, die Kunst auf ihre rein seelische Inspiration, ihre Essenzen zurückzuführen. Diese Tendenz müsste folgerichtig dazu führen, die Dichtung überhaupt jedes möglichen Gegenstandes zu berauben — wie man von einem Kartenhaus etwa Karte um Karte entfernt, bis das Gebilde schliesslich in sich zusammenfällt. Oder aber man dichtet ausschliesslich über das Wesen der Dichtung, wie Mallarmé in seinen spätern Jahren. — Der spätere Gide aber möchte die Dichtung nicht nur das menschliche Zentrum aussprechen lassen, sondern auch durch die Kunst mit vielen Gehalten der Welt in Verbindung treten (vgl. SGM. X., 316), und die menschliche Natur und Empfindung durch die Vielfältigkeit der ästhetischen Betrachtungsweise entfalten und bereichern. — Gerade in thematischer Hinsicht ist Gide aber dem Symbolismus immer verhaftet geblieben: Auch seine Dichtung dreht sich letztlich um die eine Frage: wie ist Kunst möglich? So im AW., in PAL. und vor allem dann wieder in den FM. — Wohl nimmt sich Gide in den NT. vor: Assumer le plus possible d'humanité. Voilà la bonne formule (II, 67). Aber der Mensch, der die grösste Menschlichkeit auf sich vereinigt, ist unvermeidlicherweise der Künstler. Die weiteste Sichtung der Menschlichkeit, die Gide sich denken kann, ist die Kunst, und so bleibt sie durch einen wunderlichen Kreisschluss doch wieder der vornehmste und wesentlichste Gegenstand seiner Dichtung und dem Künstler sein eigentliches Thema.

Gides Werk ist aber auch in seiner soziologischen Struktur mit der symbolistischen Aesthetik verbunden, die rückwärts von der innern Romantik abhängig ist. Schon der junge Gide ist ein Individualist reinsten Wassers. Die Beziehungslosigkeit zur Gemeinschaft, die seit den Tagen der Romantik die Kunst als ein Verhängnis verfolgt, wird im Symbolismus programmatisch; von allem Anfang an steht bei Gide fest, dass nur sein Einzigartiges Gegenstand seiner Kunst sein kann. Was sein Werk dadurch an menschlicher Resonanz einbüsst, muss ihm aber auch schon zeitig zum Be-

wusstsein gekommen sein, denn schon in den NT. will er ein Buch schreiben, von dem jede persönliche Empfindung ausgeschieden ist. Auch im Roman und in den Erzählungen bemüht er sich um ein viel breiteres menschliches Einzugsgebiet als in den streng persönlichen Bekenntnisschriften seiner Jugend.

Im ganzen hat Gide hier weniger sein Ziel als die Methoden geändert. Nach wie vor will er vor allem seine persönliche Sendung der Menschheit bringen: Or le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualisé. (Morceaux choisis, 92.) Der Ausdruck unseres Wesens kann nicht willensmässiges Ziel sein, denn durch den willentlich bewussten Zugriff zerstören wir die Identität mit uns selbst, die uns allein zur schöpferischen und vollständigen Aeusserung unseres Wesens befähigt. Ein weiteres Mal muss Gide zu seiner indirekten Methode Zuflucht nehmen, um die Vordergrundslogik auszuschalten, was den Gang des geistigen Prozesses so widerspruchsvoll und so schwer nachzeichenbar macht.

Ansätze zu dieser Haltung treffen sich zwar freilich schon in den allerersten Werken, die nach der romantischen Theorie ausschliesslich von der künstlerischen Inspiration diktiert worden sind.

Der Intuitionismus, wie wir ihn auch beim jungen Gide treffen, setzt den Glauben in die Güte der menschlichen Natur voraus. Gide besitzt diesen Glauben aber nicht und ersetzt die engelhafte Inspiration (George, Rilke) durch eine dämonische-satanische (vgl. Dostojewskij). Darüber hinaus aber ist es eine Rechtfertigung des selbstherrlichen Individuums, das eher als die traditionsgebundene Kollektivität fähig ist, unvoreingenommen zu den Wesensgehalten der Welt vorzudringen. Es ist die Forderung der Ursprünglichkeit des schöpferischen Menschen in der bürgerlichen Welt, die zusehends der mechanischen Reproduktion verfällt.

Bei Gide handelt es sich freilich in erster Linie um die künstlerische Intuition, um eine nicht reflektierte Tätigkeit aller seiner geistigen Kräfte, die seine Sendung an die Menschheit zur Sprache bringen soll. Im Grunde ist es sein acte gratuite, ins Gebiet der Kunst und der Erkenntnis übertragen.

Trotz der hervorragenden Wichtigkeit der Intuition in der Aesthetik Gides ist eigentlich nicht viel davon die Rede: Man sieht, dass

Gide das Dunkel und die Unbewusstheit, die für alle Schöpfung nötig ist, nicht gefährden will. Auch ist er nicht geneigt, die ausschliessliche Herrschaft der Intuition über die Dichtung zuzulassen, und zur Zeit seiner Reife lehnt er die Aesthetik von Francis Jammes ab, der ausschliesslich unter dem Diktat der Inspiration zu arbeiten vorgibt. Bei Gide lässt sich übrigens auch der religiöse Ursprung des Intuitionismus recht deutlich verfolgen. Im AW. geht die Inspiration noch Hand in Hand mit dem Streben nach der Ekstase, und erst mit der religiösen Desillusion, als Gott sein Gebet nicht erhört und Walter seiner Verzweiflung überlässt, wendet sich die Intuition profanen und künstlerischen Dingen zu und psychologisiert den ganzen Schaffensprozess.

Das Jugendtagebuch Gides.

Am Anfang der schriftstellerischen Laufbahn Gides steht das Tagebuch. Sein Werk hat sich daraus entwickelt; es begleitet seine Produktion und scheint sie jetzt zu überdauern. Daher die hervorragende Wichtigkeit des TB.s, dessen Aufgabe und Funktion wir an erster Stelle zu betrachten haben. — Zur Untersuchung stehen hier nur die beiden ersten TB.-Hefte, die mit grossen Unterbrechungen den Zeitraum von 1889—94 umspannen.

Zunächst sucht der junge Gide im TB. einen Vertrauten und Mitwisser seiner Einsamkeit. Damit ist wohl ein wesentliches Moment aller derartigen Bekenntnisse überhaupt bezeichnet. Wo die menschliche Teilnahme an unsern Nöten fehlt, machen wir das eigene Bewusstsein zum Zuschauer unseres Seelendramas. Was aber dargestellt, gestanden und gebeichtet ist, hat weitgehend die Schwere und Wucht des unbewussten Impulses verloren. Es findet eine Art Katharsis durch die Darstellung, ja schon durch die blosse bewusste Vergegenständlichung statt. Dadurch kommt das TB. aber in eine sonderbare Doppelstellung zu seinem Schreiber: Wohl hat es seine Persönlichkeit zum Gegenstand, aber gerade durch die Bewusstwerdung lösen sich die Inhalte vom Schreiber, scheiden aus dem engern seelischen Ablauf aus und werden zum dichterisch und objektiv geschauten Gegenstand. Der TB.-Schreiber stellt also die dem eigentlichen Lebensvorgang entgleitenden Tendenzen seiner Seele dar. — Diese Wirkung teilt das TB. natürlich mit jeder Art bekenntnishafter Produktion überhaupt. Im Laufe der Abhandlung werden wir wiederholt darauf zurückzukommen haben, wie Gide durch das Mittel der Objektivierung in Werk und TB. sich von seelischen Konflikten befreit und dem Leben gegenüber neue Beweglichkeit und Entwicklungsmöglichkeiten erlangt.

Jeder der Gründe, die ihn anfänglich zur TB.-Führung bewegen, wird mit der Zeit fragewürdig, und wenn die ersten Aufzeichnungen aus einem naiven Wichtignehmen der eigenen Persönlich-

keit heraus entstanden sein mögen, so unterliegt in der Folge das TB. auch der Kritik jener Werte, die das frühere Selbstbewusstsein zu rechtfertigen schienen. Ein grosser Teil des Jugend-TB.s ist der Verurteilung der eignen früheren Menschlichkeit zum Opfer gefallen. J'ai relu, avant de partir, tout mon journal; ç'a été avec un dégoût inexprimable. Je n'y trouve plus que de l'orgueil . . . (Depuis j'ai brûlé presque complètement ce premier journal, 1902). (I, 508/509)

Das Verhältnis des Schreibers zu seinen Aeusserungen wird problematisch. Jedes Darstellen ist zugleich ein Abrunden, Erklären, Durchsichtigmachen; oft genug wird an die Stelle des ursprünglichen Gegenstandes ein anderer, für die Wirkung auf einen allfälligen Leser berechneter gesetzt. Wo bleibt dann bei einer solchen künstlerischen Verlogenheit der Gewinn für die Selbsterkenntnis? Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité . . . enfin toutes, escomptent une gloire, une célébrité future qui leur donnera de l'intérêt (I, 508).

Das TB. dient aber der Selbsterziehung gerade so sehr wie der Selbstdarstellung. Oft schreibt Gide sein TB. nicht aus naiver Freude an sich selbst, sondern aus Pflichtgefühl. Die Persönlichkeitsbildung ist seine grösste Aufgabe, der er auch das TB. nutzbar macht. Un journal est utile dans les évolutions morales conscientes, voulues et difficiles. On veut savoir où l'on en est (I, 483). Gides eindruckhungriges Wesen fühlt sich von den Zielen abgelenkt durch das blosse tägliche Leben. Auch hier soll das TB. helfend einspringen durch die willentliche Ausrichtung auf die letzten Werte. Schon die blosse Darstellung der Geschehnisse nähert sie dem sinngebenden Mittelpunkt der Persönlichkeit. Je devrais, par hygiène, me forcer à écrire ici chaque jour quelques lignes (I, 478).

Die Aufzeichnungen weisen eine sehr ungleiche Dichte auf über die einzelnen Zeiträume. Gide hat sich selbst darüber Rechenschaft gegeben. Einmal ist die Selbstverhaftung einem natürlichen Wechsel unterworfen, aber vor allem steht das Werk in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zum TB.: Was dort an Problemen seine Darstellung gefunden hat, ist auch für den Menschen wenigstens vorübergehend gelöst. Gide weiss, dass seine produktiven

Zeiten für das TB. wenig ergiebig sind, und dass umgekehrt die Lebensabschnitte intensiver innerer Auseinandersetzung der eigentlichen künstlerischen Schöpfung Abbruch tun.

Alle diese Bedenken gegen das TB. lenken Gide von der unbeschwerten Darstellung seines gegenwärtigen Lebens ab. Sie bedingen ebensoviele Sonderrichtungen des TB.s und damit auch seinen Reichtum. Nehmen wir dazu die Verschiebungen, die sich aus einer Entwicklung über 6 der inhaltsreichsten Jahre ergeben, so ist die Frage nach der Einheit und den verbindenden Elementen berechtigt. – Das 2. Heft ist in seiner Haltung dem 1. vielfach entgegengesetzt. Im 1. Heft haben wir den Gide der Walterzeit vor uns, der den Feinheiten und Reinheiten seiner kostbaren Seele nachspürt; im 2. sehen wir die Auflösung der eben erst gesuchten Moral. Wenn man beide Hefte in ihrer Gesamtheit auf sich wirken lässt, kann man von 2 TB.-Texten mit deutlichem Bruch sprechen. Bei näherem Zusehen ist aber manche Stellungnahme des 2. Heftes im 1. schon gedanklich vorgearbeitet. Auch ist die Moral der NT. im 2. Heft erst als Forderung an sich selber formuliert und noch nicht verwirklicht.

Durchgehend aber ist gerade jene selbsterzieherische und moralisierende Tendenz: beide TB. dienen vorwiegend der Arbeit an der eigenen Persönlichkeit. — Sie geben kaum ein Bild vom Dasein Gides, aber sie erörtern, was er sein möchte. Aus diesem Grund darf das Jugend-TB. selten als unmittelbarer Ausdruck des Erlebnisses angesehen werden, sondern eher als Zeugnis seines Strebens nach wechselnden Erziehungszielen. Eine Uebersicht der TB.-Stoffe bestärkt diesen Eindruck noch.

Das Jugend-TB. Gides ist kein Itinerar seines äussern Lebens: In der ersten Zeit spricht er nur von streng Persönlichem — wobei freilich das Allzumenschliche, vor dem Publikum Unsagbare ausgeschieden ist. Bildungserlebnisse, äussere Eindrücke werden nur insofern erwähnt, als sie persönlicher Besitz geworden sind. Er stellt sie dar, um sie sich innerlich anzueignen, um sie am persönlichen Maßstab zu messen. Nach einigen kunstgeschichtlichen Ueberlegungen, nach einer Museumsbesichtigung notiert er: Je ne devrais pas écrire ces indications tout objectives dans ce cahier; mais ces peintures se sont bien fait miennes. Je m'en suis enrichi (I, 481).

Diese streng subjektivistische Einstellung ist kennzeichnend für das Jugend-TB., während Gide später seine Hefte dazu benutzte, um sich mit fremden Eindrücken zu durchdringen. Aus diesem Grund sind am Anfang Bildungseindrücke, Landschaften, Hinweise auf persönliche Beziehungen durchaus als Selbstdarstellung zu werten: Gide auferlegt es sich, nur das ihm Gehörige des Eindrucks zu sagen. Es handelt sich also jeweils nicht um den äusseren Sachverhalt, sondern vielmehr um die seelische Entsprechung. Gide steht den Dingen und Stoffen mit der Gesamtheit seiner Persönlichkeit gegenüber und nicht nur mit seiner Intelligenz; was er wiederzugeben trachtet. ist sozusagen die seelische Mimik, die die Eindrücke in ihm auslösen. Wenn sonst eine vielfältige Kultur die Gefahr in sich schliesst, sich in den mannigfachen seelischen Einfühlungsmöglichkeiten zu verlieren, so entgeht ihr Gide gerade dadurch, dass er in allen Bildungsstoffen das ihm Gemässe heraussucht. Nur der Berührungspunkt mit der eigenen Persönlichkeit wird geboten. In diesen Jahren führt Gide sein TB. nicht, um Tatsachen und Begebenheiten vor dem Vergessen zu bewahren. Nebensächliches, sofern ihm nicht symbolische Bedeutung zukommt, wird zum vornherein ausgeschieden. Er zeichnet nur auf, was er ohnehin nicht vergässe. Gide ist es weniger um das Sammeln von Eindrücken als um deren Vertiefung und Verpersönlichung zu tun.

Entsprechend der grösseren Selbstsicherheit wagt er sich im 2. Heft weiter von sich selbst weg. J'étais comme un marin abandonnant les rames et qui se confie aux courants; enfin il prend le temps de regarder les rives; tant qu'il ramait il ne les regardait pas (I, 517). Er sucht die Bildungselemente, wenn auch immer noch mit der Absicht der persönlichen Bereicherung, in grösserem Abstand von sich selber. Er ist hier seiner Methode und seines Stils in höherem Grade Meister geworden, und ganz natürlicherweise passen sich die Landschaftsbilder in die besondere Betrachtungsweise der Zeit der NT.: . . . je suivais une grande route que bordaient d'un côté des tilleuls roux et des noyers; ceux-ci s'étaient déjà presque complètement dépouillés de leurs feuilles; on abattait les noix avec des gaules, et l'odeur d'iodure et de sodium se dégageait des cosses que les enfants foulaient à terre (I, 518).

Das TB. hat zunächst einmal die Bedeutung einer verschärften Bewusstseinskontrolle. Während der triebhafte Mensch von den Wellen der Vitalität getragen wird, tritt der TB.-Schreiber vorübergehend vom Handeln zurück, um das Leben zu beurteilen. Ja schon während des Handelns will er sich nicht aus den Augen verlieren, denn er fürchtet, vom Leben überflutet zu werden. Das TB. selber wird zu einem Pfeiler oder Damm im Lebensstrom gegen die auflösenden Wirkungen des Stimmungswechsels, gegen die verwirrende Mannigfaltigkeit der Eindrücke. Gide ist der Zersplitterung in nicht geringem Masse ausgesetzt, immer wieder glaubt er sich die Pflicht auferlegen zu müssen, ein TB. zu führen, um seine Tage und Wochen nicht in Vielgeschäftigkeit und Zerstreuung zerflattern zu lassen.

Schon die blosse Selbstbeobachtung wirkt irgendwie normierend. Wiedergegeben wird ja nicht der infinitesimale Ablauf des seelischen Geschehens, sondern Gide sucht eine Stimmung in ein Bild, in ein Symbol zu verdichten. Dadurch wird das TB. auch für das Werk bedeutsam: Gefühlsformeln, wie er sie im TB. prägt, stehen ihm dann bei der Produktion zur Verfügung. Das Kennzeichen der Selbstbeobachtung ist daher weniger die Gefühlsanalyse, sondern die mehr oder weniger dichterische Synthese von Stimmungselementen. Mit einem treffenden Zug will Gide jene überzeugende Wirkung hervorbringen, die sich durch die Häufung von Einzelheiten nicht erreichen lässt. In diesem Zusammenhang können die Landschaftsbilder angeführt werden, in denen das Interesse am eigenen Zustand so sehr das sachliche Bild übertönt. Le paysage, au lieu de me distraire de moi-même, prend toujours désespérément la forme de mon âme lamentable. A Ostende, le ciel et les flots étaient gris . . . (I, 478). Bisweilen gibt Gide nur die dominierende Empfindung, analysiert sich also gar nicht. Je me suis frileusement blotti dans un peu de tendresse (I, 479). J'étais comme ivre, après, en rentrant. Plus un mot, plus un nom dans la tête. Se sentir vague et monotone comme une abstraction (I, 483). — Wie weit solche Stimmungsbilder der Wirklichkeit entsprechen, können wir natürlich nicht nachprüfen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier schon eine künstlerische Vereinfachung erfolgt ist. Die Formel oder das Bild ist als Beschwörung zu verstehen, womit Gide

weniger spätere Leser als sich selber überzeugen und damit die Einheitlichkeit der Empfindung erreichen will. Er hebt ein Erlebnismoment heraus und lässt die begleitenden Vorstellungen daran kristallisieren. Die erreichte Einheit ist ein Sieg des Selbstbewusstseins über die Vielfältigkeit der Seele, doch erreicht er dadurch nur, dass die Kontinuität des Lebens sich auf eine andere Ebene verlagert. Der TB.-Eintrag ist im Wesentlichen eine ästhetische Fiktion, die später durch einen andern Eindruck verdrängt werden kann.

Die Selbstbeobachtung mit ihrem Hang zur Betonung der Stimmungsdominanten ist im TB. eine Vorform der Selbsterkenntnis, von der wir immer dann sprechen wollen, wenn eine besondere Wahrnehmung in Beziehung gesetzt wird zum Gesamtbewusstsein des eigenen Wesens. Als Tendenz, Neigung und Leidenschaft durchdringt dieses ständige Sichselbstmessen am eigenen Idealbild das ganze geistige Leben Gides, aber anderseits ist er auch mit äusserster Schärfe der unvermeidlichen Selbsttäuschung in der Introspektion bewusst. Er weiss, dass jedes Wissen um sich selbst eigentlich und ursprünglich Gewissen, Wertung, Urteil über die eigene Daseinsberechtigung ist, was die Sachlichkeit zum vornherein im strengen Sinn verunmöglicht.[1]) Die Beobachtung verändert den Lebensablauf, oder mit dem obigen Ausdruck gesprochen, verlagert die Kontinuität des Lebens. Man muss zu Listen greifen, sich indirekt beobachten, um die freie, naive Lebensäusserung im sittlich indifferenten Ausdruck zu sehen. Ueberlegungen dieser Art haben Gide wenig später zur Konzeption des Acte gratuit geführt. — Bedenken wir nun, dass die eigene Persönlichkeit, wo nicht der einzige, so doch der wesentliche Stoff und Inhalt von Gides Werk ist, ihre Erfassung aber mit diesen und anderen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, so wird uns das seltsam Fluktuierende seiner Produktion verständlicher. Es ist ein ständiges Haschen und Sich-Fliehen, ein Sich-Suchen und dann wieder ein Wegsehen von sich selber — Erscheinungen, die sich letztlich aus der moralischen Verdoppelung und der Furcht vor der grundsätzlichen „moralischen Verlogenheit“ Nietzsches herleiten lassen.

[1]) Vgl. Gœthes Gespräch mit Kanzler von Müller, 8. März 1824: Ich behaupte, ein Mensch kann sich nie selbst erkennen lernen, sich nie rein als Objekt betrachten. Ferner: Sprüche in Prosa, § 2. Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche deine Pflicht zu tun.

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Gides sogenannten Widersprüchen zu, die gewissen Kritikern besonders anstössig waren, während andere in seinem raschen Haltungswechsel eine besondere Treue gegen sich selber und geistige Lebendigkeit sahen. Was sich uns als Nacheinander der Entwicklungsstufen darbietet (fassbar in der Folge seiner Werke), hat tatsächlich gleichzeitig in ihm bestanden: Sobald er sich auf eine bestimmte Deutung seines Wesens festzulegen versucht, meldet sich spontan der innere Widerspruch, und Gide geht dann soweit, dass er die Richtung und das Bedürfnis der Reaktion als die eigentliche Offenbarung seiner Natur erklärt.

Auch das TB. I kennt Zeiten der hochgeistigen und religiösen Spannung; es nimmt an einigen Stellen den Ton und die Haltung von Numquid et tu voraus. Me tourmenterai-je toujours ainsi, et mon esprit, Seigneur, ne se reposerat-il désormais dans plus aucune certitude? Comme un malade dans son lit, qui se retourne pour trouver le sommeil, du matin au soir je m'inquiète; et la nuit encore l'inquiétude me réveille (I, 487). Je m'inquiète de savoir qui je serai; je ne sais même pas celui que je veux être; mais je sais bien qu'il faut choisir. Man sieht, dass die Unsicherheit und Ratlosigkeit vor den Möglichkeiten sich mitunter zu einer eigentlichen Lebensnot verdichten. Abgesehen von den physiologischen Voraussetzungen Gides, mag die Vielseitigkeit seiner Bildung dafür belangt werden. Gide hat es nicht versäumt, den Mut zu sich selber mit Lektüren zu steigern: Je le lis (Taine Littérature anglaise) au bon moment: celui où cela peut m'intoxiquer le plus. Ma pensée devient voluptueusement impie et païenne . . . Je vois des lectures à faire: Stendhal, l'Encyclopédie, Swift, Condillac . . . pour déssécher le cœur (I, 476). Was aber nicht verhindert, dass er sich wenig später wieder christlichen Gedankengängen und Lektüren zuwendet. Gides sogenannte Entwicklung, seine gegensätzlichen Haltungen sind zur Hauptsache das wechselweise Vorherrschen des einen oder andern Pols des Dualismus: Christentum — antikische Sinnlichkeit. Die Auseinandersetzung zwischen diesen Positionen, denen er durch seine Erziehung und Bildung soweit verpflichtet ist, dass er sie nie endgültig verleugnen kann, schafft recht eigentlich die Zeit, die als schmerzliche Entwicklung erlebt wird. Für ihn ist bezeichnend

die leidenschaftliche Ablehnung früherer Daseinsformen. Die Gegenwart wird von Gide vor allem als die Ueberwindung der vorigen Menschlichkeit gewertet. Damit wird eine der wesentlichen Funktionen des TB.s offenbar: Es vermittelt seinem Verfasser im Rückblick wertvolle Aufschlüsse über die gewollte und die tatsächliche Entwicklungsrichtung. Dies gilt besonders für die TB.-kritischen Stellen und für den Beginn des 2. Heftes.

Nie ist im Jugend-TB. die Selbstbetrachtung statisch, d. h. eine Aufzählung festgestellter Eigenschaften, sondern immer genetisch oder selbsterzieherisch, indem der Beobachtung die Forderung auf dem Fuss folgt: Je suis encore maladroit; il faudrait pouvoir ne l'être que lorsque je le veux. Bisweilen dient die Feststellung eines Einflusses der Selbstbesinnung als Ausgangspunkt, wie z. B.: Wilde ne m'a fait, je crois, que du mal. Avec lui, j'avais désappris de penser. J'avais des émotions plus diverses, mais je ne savais plus les ordonner . . . (I, 487). Häufig treffen wir die Neigung, aus einer bestimmten Situation, einer Handlung oder Haltung Rückschlüsse auf das eigene Wesen zu ziehen und nicht aus der reinen Innenschau heraus die eigene Seelenlage zu erörtern.

Eine andere Gruppe von eher indirekten Selbstzeugnissen, die aber für Gides damalige Seelenlage aufschlussreich sind, erblicken wir in der Erörterung über die Grundlagen der Moral und die Hierarchie der Werte. Ursache ist wieder die innere Unruhe, nicht selten ein Zwiespalt, das Bedürfnis, das eigene Leben ein- für allemal auf sicherer Grundlage aufzubauen. Gerade die Alternativen sind bezeichnend: Mon esprit ergotait tantôt, pour savoir s'il faut d'abord être, pour ensuite paraître; ou paraître d'abord puis être ce que l'on paraît (I, 482). Je m'agite dans ce dilemne: être moral, être sincère. Abermals wird das TB. zum Schauplatz der Auseinandersetzung, wo die hergebrachten Werte mit den Forderungen seiner Natur sich widersprechen. — Gide entschliesst sich wohl für eine Lösung, aber die Entscheidung wird in einer solchen geistigen Höhe und abstrakten Luftleere gefällt, dass die «peut-être» gleichwohl bleiben. Wiederholt fühlt Gide, wie über der Diskussion die Frage ihren ursprünglichen vitalen Sinn verliert, und er bricht ab: Puis, qu'est que cela fait !!? (I, 483.) Wohl aus der Ueberzeugung heraus, dass das Leben dem Denken gegenüber recht behalten wird und dass es fruchtlos ist, seine

Kräfte in solchen Erörterungen zu zersplittern, lässt er den Widerspruch auf sich beruhen oder gibt ein bereits erreichtes Ergebnis wieder auf. So kündet sich der «esprit sans pente» bereits im Jugend-TB. an.

Gide hat die Alternative aber auch seiner Kunst dienstbar gemacht. Unkontrolliert triebhaft zu leben oder an der eigenen Geistigkeit zu zerbrechen: dieser Konflikt macht die Spannung des Immoralisten aus, daran zerbricht der Held des Werkes. Der Dichter selbst bleibt neutral und nimmt nie verbindlich Stellung. Man kann sich fragen, ob Gide nicht auch darum Künstler geworden ist, um die Verantwortung der Parteinahme immer wieder hinauszuschieben. Während im naiven Menschen Gegensätze beinahe unbeschadet nebeneinander bestehen können, muss sich ein Moralist von der Bewusstheit Gides entscheiden. Er tut es aber nur vorläufig, in der ästhetischen Fiktion durch Einfühlung in einzelne Romanfiguren, die er zudem durch ihr Schicksal korrigiert. So sichert er sich selbst eine gewisse, wenn auch lebensunfruchtbare Freiheit.

Im Jugend-TB. beginnen sich die Umrisse von Gides Ethik abzuzeichnen, die bereits seine wesentlichen Probleme umfasst, mit denen er sich später immer von neuem beschäftigt hat.

In der fast programmatischen Erörterung zu Beginn des 2. Heftes I, 497 wird die für Gide kennzeichnende Ueberwindung jeder negativen Moral vollzogen. Die Sorge um die eigene Persönlichkeit, ihre Konsistenz und die Wirkung, die sie in der Gesellschaft hervorbringt, gehört einer ersten und vorläufigen Entwicklungsstufe an. Das Ziel kann nicht die Verwirklichung dieses oder jenes moralischen Typus sein, sondern die weitestgehende Teilhaftigkeit am Leben der Umwelt, die um sich selbst unbekümmerte Hingabe an alle Werte der Menschheit, die höhere Banalität. — Sein heroischer Vitalismus verlangt von ihm, dass er den ängstlichen Blick auf den bewussten Umriss der eigenen Persönlichkeit aufgibt und „sich leben lässt". Mit einer solchen allgemein dem Leben zugewandten Haltung wird er zudem ein weiteres Mal von der Entscheidung enthoben. — Die geistige Umstellung vollzieht sich nur scheinbar in der gedanklichen Höhe der dialektischen Ableitung, wie sie in I, 497, wiedergegeben ist. Tatsächlich handelt es sich um einen viel lebensvolleren Vorgang,

von dem Gide in jenen Seiten nur das logische Schema nachgezogen hat. Die Rechtfertigung und Lebenserweiterung, die er erfahren und erlebt hat in der Umwertung, ist für ihn von grösster Bedeutung gewesen. Wir verlassen damit das Gebiet der analytischen Innenschau und treten in dasjenige des Schicksalsbewusstseins ein.

Nach der Walterzeit ist zwar das Gefühl engelhafter Auserwähltheit zusammengebrochen, aber der Anspruch auf eine besondere Berufung ist geblieben. Dieser Gefühlskomplex ist eine der wesentlichen Inspirationen des Werkes; sie bildet ein Charakteristikum von Gides Empfindungsweise und kann selbst als wichtiges Merkmal seines Stils nachgewiesen werden. An einigen Stellen des Jugend-TB.s lässt sich der Vorgang der Selbstmythisierung verfolgen. Bezeichnenderweise treten diese Abschnitte erst im 2. Heft, also nach dem Durchbruch in Afrika auf. Es handelt sich zunächst einmal um die wenigen Stellen, in denen Gide sein Leben in grösseren umfassenden Entwicklungszusammenhängen betrachtet, gleichsam die Summe seines Daseins, das Ergebnis seiner innern Erfahrung ermittelt. Wenn irgend etwas, so sind diese Seiten des TB s aus innerster Notwendigkeit entstanden. Hier hat er seine Lebenswerte jenseits aller intellektuellen Zweifel endgültig ausgesprochen, und in diesem Licht bekommt sein Dasein Sinn, Bedeutung und Schönheit. Diese Seiten sind Rückblick auf die Vergangenheit und Ausblick auf die Zukunft, Selbsterkenntnis und Moral in einem, sie stehen auf der Grenze zwischen TB., Werk und Lebenserinnerungen. — Ich nenne hier vor allem die Seiten I, 516/17: Alors, cessant d'appeler tentations mes désirs, cessant d'y résister, je m'efforçai au contraire de les suivre; l'orgueil m'apparut une chose moins préférable . . . .

Ansätze zu einer solchen Lebensschau treffen sich auch anderorts, z. B. I, 499: J'ai vécu jusqu'à vingt-trois ans complètement vierge et dépravé . . . oder aber I, 515, wo er seinen eigenen, früher niedergeschriebenen Gedanken zitiert und an dem Vergleich mit der Gegenwart die Gesinnungsänderung feststellt. —

Im TB. können wir den entscheidenden und bewusst erstrebten Wandlungsprozess in Gides Leben, von dem uns SGM. spricht, mit ziemlicher Ausführlichkeit verfolgen. Die neue Freiheit ist der Gewinn einer methodischen Anstrengung: Il me faut maintenant

un effort aussi grand pour me laisser aller à moi-même, que jadis pour y résister . . . Il me faut m'efforcer au plaisir. Ce m'est pénible d'être heureux (I, 501). Doch die neue Haltung wird ihm bald natürlich genug, dass die Zustimmung seiner intimsten Natur sein ganzes Wesen in den grossen Befreiungsprozess nachzieht. Aus der neuen Sicherheit heraus nimmt er weitere Umwertungen vor: Er behauptet, seine frühere christliche Moral als geistigen Hochmut aufgegeben zu haben, um näher ans Leben heran zu kommen. Wenn Gide auf den Stolz des weltüberwindenden Asketen verzichtet, so nährt sich fortan sein Selbstgefühl aus seiner Berufung zum sittlichen Revolutionär. Die hier skizzierte Einstellung bleibt fortan die Grundhaltung Gides, die er entsprechend der grösseren oder geringeren geistigen Spannung und den Schwankungen seines Selbstbewusstseins und der Selbstsicherheit variiert hat. Die Hauptforderung seiner Sendung ist die grosszügigste Hingabe an das Leben, das Mittun und Mitfühlen mit allen menschlichen Regungen, die Anerkennung der Ueberlegenheit des Lebens über den aufs blosse individuelle Bewusstsein beschränkten Geist.

Eine solche Haltung setzt aber zur Bändigung des unbeschränkten Erlebnisstoffes eine künstlerische Persönlichkeit voraus. Damit kommen wir zum Verhältnis von Aesthetik und Ethik, auf dem literarischen Plan: von TB. und Werk. Wir lassen das Problem von Gides ursprünglichen künstlerischen Begabung dahingestellt. Wo wir freilich eine ausgesprochen artistische Haltung treffen, klingt ein Unterton sittlicher Enttäuschung mit — nicht selten sehen wir darin eine Kampfstellung gegen die herkömmliche Moral um einer freieren Menschlichkeit willen. Es ist also durchaus möglich, dass Gides Aesthetizismus weitgehend eine Kompensationshaltung ist, die Flucht vor einer sittlichen Verantwortung, die durch die Grösse und Reinheit des Ideals untragbar wurde. — Sicher ist, dass die beiden Gebiete sich innigst durchdringen: Gide braucht die Kunst, um im oben angedeuteten Sinne alloffen zu leben, er braucht sie, um das Leben zu fassen — wie anderseits gerade im Jugend-TB. das Leben nur als eine Voraussetzung, Stoff und Inhalt zum Kunstwerk erscheint. Betrachten wir nun, welche Bedeutung der Kunst nach dem Jugend-TB. im eigenen Leben zukommt.

Künstlertum und Kunst ist unzweifelbar neben der Selbsterziehung eines der wichtigsten Themen des Jugend-TB.s. Bedeutet Selbst-Offenbarung die allgemeinste Pflicht, Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes. . . (I, 215, Narcisse) so hat Gide für sich zum vornherein die künstlerische Selbstdarstellung ins Auge gefasst, oder vielmehr, er glaubt sich zu dieser Aufgabe schicksalshaft und jenseits der menschlichen Entscheidung berufen. Die Produktion hat bei Gide den Sinn einer absoluten Tätigkeit, die über alle zufälligen Daseinsbedingungen hinaus das Leben rechtfertigt. Sie kann nach seiner ersten Auffassung auch nur im Absoluten vor sich gehen. L'Illusion de travailler dans l'absolu (I, 468). Während des Schöpfungsaktes selber hat jede Sorge um die eigene Persönlichkeit zu schweigen. Malheur à celui qui pense à soi en écrivant (I, 539). Schon damals wendet Gide das Wort des Evangeliums: „Wer sein Leben sucht, wird es verlieren", auf die Produktion an. Was er erstrebt, ist der naive Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, nicht deren Darstellung, und mehr als alles scheint er die Selbstgefälligkeit zu fliehen: «Qualis artifex . . .» Doch ist die paradoxale Forderung, sich selbst zu manifestieren und dabei von sich wegzusehen, von Gide nur selten erfüllt worden. Zeitweilig hat sie ihn gelähmt, und er hat schwer mit dem Problem der künstlerischen Aufrichtigkeit gerungen: La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs jours et m'empêche d'écrire. Etre parfaitement sincère . . . (I, 486). — Ueberdies ist ja gerade die Tagebuchführung dazu angetan, die Sorge um die eigene Persönlichkeit und den ihr gemässen Ausdruck nie zur Ruhe kommen zu lassen, und Gides Werk hat durch das parallel laufende TB. das an Frische und Unmittelbarkeit eingebüsst, was es an bohrender Problematik gewonnen hat.

Die Freiheit von sich selber wird vom Künstler gefordert, anderseits aber hofft Gide sie gerade mit der Produktion zu erreichen. Dieser Gedanke ist zwar nicht ausdrücklich im TB. ausgesprochen, aber das Nebeneinander der Ideen lässt auf diese innere Beziehung schliessen. Je crois cet état excellent pour produire. Je suis moi-même ad libitum; N'est-ce pas dire que je prendrai les émotions de mes personnages . . . L'égoïsme est haïssable de toute façon (I, 491). Mit anderen Worten: Gide glaubt, dem

„hassenswerten Ich" in die Kunst zu entfliehen. Er mag ihm vielleicht in der Fiktion entkommen; aber die Kunst wird dadurch zur Selbst-Illusionierung.

Die ängstliche Aufmerksamkeit, womit Gide seine produktiven Zustände beobachtet und analysiert, weist uns auf eine Intermittenz des Schöpferischen hin. Auch die Ratschläge zuhanden eines Freundes (im Anhang zum TB. S. I, 536) zeigen uns, dass Gide die geistig-seelische Fülle, wie die Produktion sie voraussetzt, jedenfalls nicht als Dauerzustand gekannt hat. Für Gide aber hängt von der Häufigkeit und der Stärke der Inspiration ab, ob er sich überhaupt Künstlerschaft und damit sein auf Erwählung gegründetes Daseinsrecht zugestehen darf oder nicht. Der Leser des ersten TB.-Hefts hat den Eindruck, dass das Interesse an der Künstlerschaft dasjenige an der Kunst selber überwiegt. Der Gedanke ist naheliegend, dass es sich hier um eine Gewissensreaktion auf den narzissistischen Selbstgenuss während des Schöpfungsaktes handelt, die aber durch das Künstlerethos auf die Höhe der Selbstkritik gehoben ist. Wie so mancher andere moderne Künstler hat auch Gide die bitteren Stunden des Selbstzweifels gekannt, womit der Stolz des gesegneten Augenblicks bezahlt sein will.

In den auf die eigene Künstlerschaft bezüglichen Stellen finden sich ursprünglich vor allem Zeugnisse über Zustände der geistigen Euphorie, die Unruhe und geistige Ueberlebendigkeit, die der eigentlichen Schöpfung vorausgeht. J'ai la tête encombrée de mon œuvre . . . C'est une inquiétude d'esprit intolérable (I, 468). Je me trouve maintenant dans le même état intellectuel qu'avant d'écrire AW.: cette complexité inextricable des émotions, et ces systèmes de vibrations, que je notais déjà en janvier 90 (I, 472). C'est seulement, dans les bons jours, et ils redeviennent fréquents, une exaltation intellectuelle et nerveuse, une vibration puissante de tout l'être . . . (I, 491). In dieser Verfassung fühlt sich Gide seiner selbst und seines Wertes sicher genug, dass die ständige Sorge um die eigene Persönlichkeit weicht und er sich mit einer gewissen virtuosen Leichtigkeit in die Zustände anderer, vor allem aber seiner Geschöpfe einfühlen kann, und deshalb schliesst er: Je crois cet état excellent pour produire. Die vollständige, die einzelnen Feststellungen zusammenfassende Deutung des

eigenen Produktionsvorganges bringen jene «feuillets» im Anhang I, 536 und I, 538, die aber in ihrer ganzen Haltung durchaus in den Kreis des TB.s gehören. — Die Idee, sagt uns Gide, gehe bei ihm im allgemeinen der bildhaften Einzelheit voraus. Wenn er darunter weniger einen abstrakten Begriff als den menschlichen Erlebniskern mit einer typischen Entwicklung versteht, um den herum sich die Vorgänge und Einzelheiten nach und nach kristallisieren, so teilt er diese Produktionsweise mit vielen anderen Künstlern. Die beiden Phasen — Konzeption und Ausführung — können bisweilen durch einen Abstand von mehreren Jahren von einander getrennt sein, was wiederum erklärt, dass in Ton und Haltung so entgegengesetzte Werke wie die PE. und die CV. als sich dialektisch ergänzende Begriffe nebeneinander entstanden sind.

Neben der Beobachtung der eigenen Schöpfung bietet Gides TB. wichtige kritische Aeusserungen zum Werk, denen im Hinblick auf die spätere Produktion besondere Bedeutung zukommt. Der wichtigste Teil der darauf bezüglichen Notizen, die Entstehungsgeschichte AW.s, ist zwar in das Werk eingegangen, aber Gide hat sich an dieser parallellaufenden Kritik noch nicht genug getan: Il faut faire Allain. Examen d'André Walter . . . Dire pour André W., l'absence de conclusion qui déroute (I, 469). — Höchst bedeutsam ist ferner die Stelle über die Tentative amoureuse I. 510, die den Schlüssel zu allen Traités gibt. Wir befinden uns mit diesem Kommentar, der eingehend bei den TR. selber zu würdigen ist, im Mittelpunkt der Problematik des ganzen Werks Gides. Die Unfähigkeit, sich mit seinen Schöpfungen zu identifizieren, wird hier zum Programmpunkt erhoben. Gide verfasst seine Bücher mit dem offenen TB. auf dem Schreibtisch; das subjektive Gefühl während des Schöpfungsaktes bleibt die Hauptsache, und das Werk droht, sich in jedem Augenblick wieder in lose TB.-Aufzeichnungen zu verlieren.

Sicher ist die Haltung des sich selbst beobachtenden TB.-Schreibers grundsätzlich verschieden von derjenigen des Romanciers. Gide weiss selbst, dass das TB. ihn zuletzt doch von der Produktion abzieht: Si je n'écris plus de journal, si j'ai horreur des lettres, c'est que je n'ai plus d'émotions personnelles . . . Je crois cet état excellent pour produire (I, 491). Im TB. handelt es sich

darum, eine einmalige, von den Mitmenschen möglichst verschiedene Persönlichkeit und Individualität zu dokumentieren, «de réaliser sa dissemblance», um Gides eigenen Ausdruck zu brauchen. Hier wird geboten, was man womöglich mit niemandem gemein hat. Dient doch das TB. gerade dazu, sich im unendlichen Strom des Lebens durch das Selbstbewusstsein über Wasser zu halten. Romanhafte Schöpfung ist nun ihrerseits nicht möglich ohne vielseitiges Einfühlen und Sympathisieren mit allen möglichen Empfindungs- und Lebensformen, wozu ausschliesslich unsere anonyme Menschlichkeit uns befähigt, gleichsam eine Identifikation auf Grund der mystischen Formel Tat-twam-asi: das bist du. Hier ist der Dichter gezwungen, über seine entwicklungsbedingte Einmaligkeit und Einseitigkeit hinaus zu gehen und seine ursprünglichen vielfältigen Möglichkeiten wenigstens imaginativ zu leben.

Damit ist übrigens wieder eine Verbindung zum TB. denkbar, indem auch das TB. eine Besinnung auf Lebens- und Entwicklungsmöglichkeiten sein kann. Im TB. wie im Werk kommt zur Sprache, was an Fähigkeiten vom Leben abgewiesen und unterdrückt worden ist. Selbst wenn sich dieser Reichtum als nicht lebenstüchtig, illusorisch und nicht zu verwirklichen erweisen sollte oder erwiesen hat, so bleibt er doch als Auftrieb in der Seele bestehen. An solche Ueberlegungen knüpft Thibaudet, wenn er Gides Werk eine Konfession der Möglichkeiten, als Anhang zur Konfession der Wirklichkeit im TB. bezeichnet.

Aber auch sonst hat Gide das TB. der Produktion nutzbar gemacht, unmittelbar und mittelbar. Einmal wird das Dasein zum mehr oder weniger literarischen Gegenstand erhoben, so sehr sich Gide gegen die Literarisierung der TB.-Führung wehren mag. Das Erlebnis schmeidigt sich der dichterischen Darstellung. Solche Vorformen der eigentlichen Produktion sind bei der heutigen Höhe der Literatur wohl unerlässlich: Bei vielen Schriftstellern sind es später verleugnete Anläufe und Versuche, bei andern bilden kritische Arbeiten oder ausgedehnte Briefwechsel den Uebergang zur Produktion. Jedenfalls können nur wenige Beispiele namhaft gemacht werden, in denen Dichter ohne Zwischenstufen von der Alltagssprache aus den literarischen Ausdruck gefunden haben. — Bei Gide trennt der Anspruch auf unbedingte persönliche Auf-

richtigkeit scheinbar das TB. scharf von der Literatur ab, die Furcht, sich im TB. durch Fiktion und Phrase selbst zu betrügen. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass die Konfrontierung eines noch so persönlichen Erlebnisses mit dem Bewusstsein das Erlebnis irgendwie entpersönlicht, verallgemeinert, zu einer geistigen und menschheitlichen Würde emporhebt. Die Energie der geistigen Erfassung bestimmt nicht nur die Genauigkeit der Analyse, sondern auch die schriftstellerische Höhe der Aeusserung. — Natürlich besteht immer die Gefahr, in die Konvention abzugleiten. Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité (I, 508). Aber in anderer Hinsicht kann das TB. noch als Vorform der Dichtung gewertet werden. Die schöpferische Arbeit des Künstlers beginnt nicht erst im Augenblick, wo er zur Niederschrift schreitet. Er bemächtigt sich schon des Erlebnisstoffes nach Gesichtspunkten der Darstellbarkeit — wie etwa ein Maler unwillkürlich ständig von malerischen Lichtwirkungen beeindruckt wird. Verfolgen wir den Wahrnehmungsakt weiter zurück, so sehen wir, dass wir nicht nur nach Schemata denken sondern auch empfinden. Diese sind einesteils durch Lebensbedürfnisse und -Zusammenhänge, andernteils durch Bildungseinflüsse bedingt. Wahrnehmungen zu einer Sinneseinheit, zu einer Vorstellung zu erheben, ist bereits ein die Wirklichkeit umgestaltender, schöpferischer Akt. Beim Schriftsteller im besondern muss es etwas wie poetische „synthetische Urteile a priori" geben, dichterische Erlebnisformen, die unwillkürlich an die Erfahrung herangetragen werden und denen in der Darstellung verkürzte Formeln entsprechen.[1]) Das TB. ist nun recht eigentlich der Ort, wo ohne Absicht weiterer Verwendung solche Gefühls- und Erlebnisformeln gesucht und geprägt werden. Was wir früher als eine Selbstbehauptung der Persönlichkeit gegenüber den auflösenden Tendenzen der reinen Rezeptivität seelenkundlich deuteten, wird hier dem schöpferischen Formtrieb dienstbar gemacht. Ein weiteres Mal können wir auf den vorwiegend synthetischen Zug des Grossteils der TB.-Aufzeichnungen hinweisen. Gide schreitet nur mit Bedenken und Hemmungen zur eigentlichen Produktion;

[1]) Vgl. damit: Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Dichterische Phantasie. S. 179 f. (Ausg. Teubner 1924.)

im TB. lässt er seinem Gestaltungstrieb oft freieren Lauf in der Meditation der täglichen Erfahrung. Er schafft hier zwar keine Werke aber doch Bausteine dazu. Das TB. verdichtet das Eindrucksbild auf seine wesentlichen Züge und kondensiert damit gleichzeitig die Darstellung und den Ausdruck. Das Triviale, Alltägliche und Unpersönliche wird ausgeschieden, und der Schriftsteller schafft sich auf diese Weise die Elemente, die er oft in der gleichen Form ins Werk übernimmt.

Betrachten wir nun, welche Entleihungen das Werk aus dem TB. macht. — I, 501, findet sich ein Bruchstück zur Tentative amoureuse, das wesentlich gekürzt I, 227 in der endgültigen Fassung des Textes auftritt. Sonst haben sich die TR. mit keinen Fragmenten oder Aufzeichnungen im TB. angekündigt; die Kritik I, 510, weist auf die schon abgeschlossene Tentative zurück. Während AW. Gides kaum verändertes TB. darstellt, sind die TR. aus einem dem TB. entgegengesetzten Kunstwillen hervorgegangen, sodass die reinliche Scheidung zwischen beiden Texten nicht weiter verwundern kann. — Dagegen deckt sich der Schluss des 2. Heftes des TB.s thematisch vollkommen und textlich wenigstens zum Teil mit dem 1. Buch der NT. Nach den Aussagen Gides bestehen überhaupt die NT. zumeist aus TB.-Notizen. Wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, aber die Behauptung ist nicht nachprüfbar, indem Gide auf die Veröffentlichung derjenigen Teile des TB.s, die mit den NT. zusammenfallen, fast vollständig verzichtet hat. Dass er aber den sentenzenhaften Schluss des 2. Heftes leicht in den theoretischen Anfang der NT. hinüber nehmen konnte, liegt auf der Hand. Auch einzelne lyrische Stellen sind mit geringen Aenderungen in die NT. übergegangen. Die wichtigsten Parallelstellen in NT. und TB. finden sich:

TB. I, 502, Ah! comme j'ai . . . NT. II, 68.
504, Mes émotions . . . } zusammengefasst II, 66.
529, }
526, nos actes . . .
529, 2. Fassung des nämlichen Gedankens } II, 66.
529, Peut-on comprendre . . . II, 62.
527, Assumer le plus . . . II, 67.

Wenn sich gerade am Ende des 2. Heftes des TB.s die Neigung zur geprägten Maxime und zum Spruch ankündigt, so ist

dies der Ausdruck dafür, dass sich Gides Lebensgefühl durch die afrikanischen Erlebnisse gefestigt hat. Wiederholt haben wir auf den zusammenfassenden Zug des TB.s hingewiesen. Seine Aufgabe ist es, einen unbestimmten Zustand durch einen willentlichen Entscheid zum Abschluss zu bringen. Das TB. beendet, was in der inneren Auseinandersetzung begonnen worden ist; es gibt häufiger das Ergebnis als den Denkprozess. Am Ende des 2. Heftes sehen wir meist den menschlich-konkreten Ausgangspunkt der Reflexion nicht mehr; aber Gide misst jetzt seiner Erfahrung eine solche Allgemeinverbindlichkeit zu, dass er das „Ich" des TB.-Schreibers aufgibt und auch im Namen seines Lesers spricht. Er betrachtet seine Entwicklung als typisch; nicht nur für sich hat er seine Freiheit errungen, sondern auch für seinen Jünger Nathanael.

Für den Willenseinschlag dieser Gedanken spricht die Kürze und Knappheit der Formulierung: der Maximenschreiber lässt keine vermittelnde Haltung zwischen zwei Extremen zu. Nachdem Gide einmal der Alternative entronnen ist, zwingt er auch den Leser, sich für oder gegen seine Werte zu entscheiden. Die Maxime selbst erschöpft den Gegenstand nicht, sie sucht lediglich die Einstellung des Lesers zu beeinflussen. — Schliesslich weisen die Sentenzen am Schluss des TB.s auch auf eine gewisse Abkehr vom Psychologismus, von der analysierenden Haltung der Walterzeit hin. Gide verzichtet zugunsten der neuen Lebenssicherheit und seiner Mission auf die abgestufte Erfassung aller seiner Regungen und Möglichkeiten. Er will die ewig zweifelnde Untersuchung hinter sich lassen und endlich leben, verkünden.

Aber auch die reichste Fülle glücklicher Einfälle machen immer noch kein organisches Werk aus. Indem das TB. den Einzeleindruck mit grösster plastischer Rundung aus dem Tageszusammenhang herausarbeitet, so mag für den Schreiber damit wohl der Augenblick künstlerisch geschaut und gestaltet sein; aber diese Geisteshaltung, die zur lyrischen Schöpfung befähigt, ist derjenigen des Erzählers im Wesentlichen doch entgegengesetzt, denn sie führt von der Kontinuität der Erzählung weg. Wäre Gide dabei beharrt, so hätte er allenfalls die impressionistischen Bücher der NT. geschrieben, nicht aber seine Récits und Romane. Untersuchen wir nun jene TB.-Stellen, die Ansätze zu einer stetigeren

Auffassung des Seelenlebens zeigen, und die später die Ueberwindung des fragmentarischen Stils ermöglicht hat. Es ist nun in dieser Hinsicht beachtenswert, dass die Ueberblicke des eigenen Lebens, die Seiten, die eine Selbstmythisierung ankündigen, zu den längsten Abschnitten des TB.s gehören. Wenn man z. B. die Seiten I, 516—17 nachliest, so liegt der Gedanke nahe, dass gerade von solchen biographischen Bruchstücken aus der Uebergang von der TB.-Komposition zur Erzählung gelungen ist. Der zu verwirklichende Wert drängt zu Alternative und damit zum kurzen Ausdruck, desgleichen die Stimmung, deren Einzigartigkeit gesucht wird: im Rückblick aber erscheint das Leben als Kontinuum, als Stoff, der sich nur in einer Erzählung von einer gewissen zeitlichen und literarischen Längenausdehnung darstellen lässt. Die durchstrebte Zeit — und Gides Biographie ist die Geschichte seiner Selbsterziehung — ist recht eigentlich die erlebte und seelisch erfüllte.

Das Nachdenken über die tiefere Bedeutung einer Entwicklung kann auch zum Ergebnis führen, dass man den entscheidenden Sinn in den tatsächlichen Geschehnissen nur unvollkommen widergespiegelt findet. Wenn die seelische Bedeutung aber von der unmittelbaren Erfahrung abgelöst und hervorgehoben wird, so wandeln wir die Lebensgeschichte zu einem Lebenssinnbild, zu einem Mythus. Die Notwendigkeit, von der faktischen Biographie, die unsere Strebungen immer nur gebrochen und verzerrt wiedergibt, zu einer tieferen Folgerichtigkeit zu gelangen, unser Leben als Gleichnis zu fassen und damit als Sinn zu rechtfertigen, liegt wahrscheinlich einem grossen Teil aller dichterischen Fiktion zugrunde. Der Dichter rettet durch eine solche Sinngebung oder -Deutung, was in der blossen Erfahrung von der Masse des Anonymen bedroht ist. Die Schicksale seiner Helden haben für ihn dann höhere seelische Wirklichkeit als sein faktisches Dasein.

Erzählungen von Lebensläufen mässigen Umfangs treffen sich zu wiederholten Malen in Gides Werk: Umgestaltungen und Transpositionen der eigenen Entwicklung, emporgehoben in einen mythischen Schicksalsraum. Es sei hier erinnert an die Autobiographie im 1. Buch der NT., an das Leben Ménalques im 4. Buch, an dasjenige Michels im Immoraliste, an Corydons Erzählung, an die Bruchstücke zu den FM. und schliesslich an SGM.

Les Cahiers d'André Walter

Die Cahiers d'André Walter zeigen mit grosser Deutlichkeit alle Kennzeichen eines Jugendwerkes. Jugendlich sind sie zunächst einmal durch die Subjektivität, die sie von der ersten bis zur letzten Zeile beherrscht. Das Ich ist der ausschliessliche Gegenstand des Werkes. Wie nicht schnell ein zweites Buch, machen sich die Cahiers jenes Fehlers schuldig, den Jean Paul in seiner Aesthetik als den poetischen Nihilismus bezeichnet. Jugendlich ist das Werk weiter in seiner überspannten künstlerischen Intention. Die Cahiers sollen eine Schöpfung ausserhalb aller geistesgeschichtlichen Bedingtheit werden. Sie sollen Letztes aussprechen, menschheitliche Werte gestalten. In der Absicht des Zwanzigjährigen wären die Cahiers seine Summe, sein erstes und letztes Werk gewesen. — Damit im Zusammenhang steht eine gewisse Schrankenlosigkeit schlechthin: Nirgends werden Gefühlsrichtungen von erfahrenen äussern Widerständen begrenzt. Die einzige Erfahrung, die es gibt in den Cahiers, ist die Selbsterfahrung, und auch diese noch eine grösstenteils in der Einsamkeit gemachte, nie objektgerichtete. Daher auch die sentimentale Romantik, die die Atmosphäre des ganzen Buches bestimmt. Alles ist durch den Schleier passiver Gefühlsbedürfnisse gesehen. Der Stil ist noch suchend, ungewiss, folgt selbstgefällig jeder Gefühlsbewegung und scheint kein anderes Ziel als die Selbstdarstellung zu verfolgen. Bekanntlich hat Gide später sehr hart über die Cahiers geurteilt, ohne sie indessen zu verleugnen. In der Vorrede zur Aufl. 1927 gibt er sich Rechenschaft über die Bedeutung der Cahiers für seine eigene weitere Entwicklung: Peut-être fut-il bon, après tout, pour prendre nettement conscience de mes défauts, qu'ils apparussent projetés dans mon écriture . . . Pour m'opposer à moi, besoin était d'abord de me connaître, et de céder à un premier entraînement (I, 202). So weist er seinem Erstlingswerk eine Rolle in der Dialektik seines Werdens zu. Eingehender, tiefer greifend befasst er sich mit Gehalt, Bedeutung

und Lebensfunktion der Cahiers in SGM. Man lese die Seiten X, 276, nach: C'était André Walter que déjà je commençais d'écrire et que j'alimentais de toutes mes interrogations, de tous mes troubles, de toutes mes perplexités; de mon amour, surtout, qui formait proprement l'axe du livre . . . mais j'avais pris l'habitude de tenir journal, par besoin d'informer une confuse agitation intérieure; et maintes pages de ce journal ont été transcrites telles quelles dans ces cahiers. Viel weiter gehen aber die Erklärungen X, 301, hinsichtlich des letzten Motives, das ihn zur Produktion gedrängt hat: Mon éducation puritaine avait fait un monstre des revendications de la chair . . . je retombais dans le vice de ma première enfance et me désespérais à neuf, chaque fois que j'y retombais. Avec beaucoup d'amour, de musique, de métaphysique et de poésie c'était le sujet de mon livre. Damit sind die Cahiers von Gide selbst auf die unmissverständlichste Weise als die Paraphrase oder die Sublimation eines sexualpathologischen Themas bezeichnet, eine Lebens-Grundbedingung des Werkes, die wir nicht aus dem Auge verlieren dürfen.

Was man als Fabel oder als äussere Daten des Werkes ansprechen könnte, ist denkbar einfach. Die Cahiers sind das TB. eines jungen Mannes, der sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat, um dort ein Werk zu schreiben. Was wir an Handlung oder Geschehnissen vernehmen, liegt zu Beginn des TB.s schon in der Vergangenheit und bildet die Voraussetzung, die Motivation der Haltung Andrés: Verzicht auf die Geliebte und Seelenfreundin am Bette der sterbenden Mutter, Tod der Mutter, Verlobung des Mädchens mit einem weiter nicht bezeichnenden T. Die Cahiers schliessen ab mit dem Tod des Helden. Neben den Zeugnissen aus der Perspektive seiner literarischen Karriere haben wir aber einen Kommentar im Werke selber, in den Notizen zu Allain, dem zu schreibenden Buche. Gleich das erste Werk Gides macht die technischen Probleme der Gestaltung zum Thema des Werkes selbst. Das Dasein einer solchen Poetik des Buches kann höchst befremdend anmuten. Vielfach enthalten die Poetiken die nicht verwirklichten Absichten der Künstler; denn was Gehalt und Form geworden ist, braucht nicht mehr explizit hinzugefügt werden. Aufschlussreich sind die Erklärungen Walters vor allem als Zeugnis für den Bekenntnistrieb Gides. Es ist ihm nicht genug an der Selbst-

darstellung, auch die Situation des Selbstdarstellens muss gestaltet werden. Man denkt an Monsieur Teste: Je suis étant, me voyant et me voyant me voir.

Einmal unterrichten uns diese Notizen zu Allain über das Werden der Cahiers. In den Cahiers taucht der Gedanke an Allain erstmals im Zusammenhang mit dem Plan auf, die Erinnerungen niederzuschreiben. Das eigene Erlebnis soll Stoff und Inhalt des Werkes hergeben (I, 31). Freilich schaut in jenem Augenblick das Buch-Projekt schon auf eine mehrjährige Entwicklung in Walter zurück, die wohl ziemlich genau der Entwicklung der Cahiers in Gide entspricht. Sie wird in doppelter Hinsicht dargestellt:

1. In der Stimmung des Werkes: Zuerst sieht er es mélancolique et romantique, lorsqu'à l'éveil des sens j'errais dans les bois, cherchant les solitudes . . . Puis métaphysique et profonde, quand l'esprit commença de s'éveiller aux doutes . . . (I, 35). Walter ist sich vollkommen bewusst, dass er sein Buch seiner eigenen Entwicklung folgen lässt.

2. Technische Entwicklung: Walter stellt sich zunächst das Problem einer blossen Charakterdarstellung: D'abord je n'y voyais, dans ce livre, qu'un caractère exposé, sans suite, sans intrigue (I, 35). Eine solche Darstellung würde entweder als Bekenntnis oder aber dann als psychologische Untersuchung interessieren, nicht aber in erster Linie als Kunstwerk. — Dann erst fasst er die Möglichkeit der Transposition des eigenen Erlebnisses ins Werk ins Auge: de les faire vivre et s'agiter immédiatement avec la passion de ce qu'on a vécu.

Diese Erklärungen können unmittelbar zur Deutung der Cahiers herangezogen werden. Die Vielschichtigkeit des Werkes erklärt sich gerade dadurch, dass keine der angedeuteten Stufen völlig überwunden ist. Gides Walter hat alle jene Eigenschaften, die dieser seinem Allain geben will: die Melancholie und der grüblerische Tiefsinn der Pubertät. Die Dynamik der Entwicklung, die sich durch das Werk hindurch verfolgen lässt, hat die Statik der blossen Charakterdarstellung nicht gänzlich abgelöst. Was Walter als die sich abfolgenden Stadien seines Werkes hinstellt, hat Gide in den Cahiers gleichzeitig verwirklicht, indem er die Vorformen des Buches in die endgültige Fassung herüber nimmt. Die Aufrichtigkeit und Genauigkeit der Selbstdarstellung verbieten

es ihm, seine früheren Daseins- und Denkformen zu verleugnen. Die Tagebuchform begünstigt wie keine andere Gattung diese Integration in der Zeit. Ueberflüssig ist auszuführen, dass die Cahiers als Bekenntniswerk von der ersten bis zur letzten Seite von der eigenen Leidenschaft gespiesen werden.

Die eigentlichen Notizen zu Allain, die im Augenblick beginnen, als der Held sein bisheriges Leben erzählt hat und nun zu dessen dichterischer Transfiguration schreitet, bilden eine knapp zusammengefasste aber logisch aufgebaute Aesthetik, die in jedem Zuge für Gides damalige Denkweise und Seelenverfassung aufschlussreich ist. Ein seltsamer künstlerischer Vorsatz ist ohne Zweifel der Ausschluss des phänomenalen Lebens. Walter kommt zu dieser ästhetischen Forderung durch seine reine Innerlichkeit und durch seinen Willen, alles Sekundäre auszuscheiden. Et comme le drame est intime, rien n'en apparaît au dehors (I, 95). — Damit überträgt er auf sein Werk nur die Form seiner Selbsterfahrung; man vergleiche damit I, 131: Pas un événement, la vie toujours intime — et pourtant la vie si violente. Tout s'est joué dans l'âme; il n'en a rien paru. Comment écrire cela? Es handelt sich hier natürlich um eine extreme Stellungnahme, die Gide für die Cahiers nicht durchführen konnte und wahrscheinlich auch nicht wollte. Die Absicht, sich so weit als irgend möglich des Malerischen und Dramatischen zu enthalten und dafür die Stimmung zu geben, drückt aber dennoch den Cahiers den Stempel auf. — Erinnern wir uns auch jener Szene bei Hérédia, die Gide in SGM. erzählt, wo der Parnassien Gide den Mangel an Bildern vorwirft in den Cahiers, worauf ihm Gide entgegnet, dass er ihrer immer noch zu viele in seinem Buche fände. Gide will also im André Walter die „Stimmung an sich" geben. Oft stellt er nicht die Landschaft für den Seelenzustand hin, sondern umgekehrt: Non pas le paysage, mais l'émotion par lui causée (I, 38). Man kann nun nicht sagen, dass die äussere Wirklichkeit vollständig in den Cahiers abwesend sei. Walter ist zwar viel zu sehr in seine Schwierigkeiten verstrickt, um ihr einen Eigenwert und bewusste Aufmerksamkeit zuzugestehen, aber sie erscheint in merkwürdigen Reflexen und Reaktionen. Die Jahreszeiten werden spürbar als sinnlicher Reiz, bisweilen auch als musikalisches Thema (Vgl. I, 101). Landschaften, überhaupt bestimmte, sinnliche

Züge der Aussenwelt sind selten im Walter. Als Ausnahme mag die beschreibende Stelle I, 156, gelten, wo sich die Landschaft aber wieder bezeichnenderweise vom Hintergrund einer traumhaften Vision abhebt. Nicht im gleichen Masse sind sinnliche Wahrnehmungen schlechterdings abwesend, doch sie sind auf der einen Seite so stark an die eigene Stimmung gebunden, anderenteils aber so weit vom Objekt gelöst, dass man nicht mehr von phänomenalem Leben sprechen kann. Daher auch die merkwürdig unsinnliche oder vielmehr absichtlich entsinnlichte Atmosphäre des Buches, die vor jeder körperlichen Berührung zurückschaudert. Gide bedient sich für seine Stimmungskunst der Selbstanalyse im TB. Daher die zahllosen Wiedergaben von Seelenzuständen, der überreichliche Gebrauch des Gefühl-Vokabulars (triste, douloureux, rêveur, âme, amour, souvenir, extase). Walter will indessen nicht einmal die ganze Persönlichkeit Allains zum Schauplatz des Dramas machen, sondern nur sein Gehirn. Hier soll der Kampf der beiden Wesenheiten ausgetragen werden. Man sieht, dass Allain über Walter hinaus stark stilisiert wäre. Walter steht doch ungleich komplexer und vielseitiger vor uns, als der von einer einzigen Leidenschaft (faire l'ange) zerrissene Allain. Während Allain wie Augustin zwei Seelen in sich hat, fühlen wir bei Walter schon den ganzen Gide'schen Pluralismus voraus. — Aus den Notizen erhellt ferner die Absicht, den ganzen Konflikt aus den am Anfang gegebenen Prämissen sich dialektisch entwickeln zu lassen. Nur zwei Geschehnisse wirken während der Niederschrift der Cahiers auf Walter ein: Der Brief von Pierre Chrysis, der ihn endgültig zur Abfassung seines Buches bestimmt, und die Nachricht vom Tode Emmanueles. Aber selbst diese Ereignisse sind eher noch Sinnbilder für Entwicklungsstufen, denen Walter mittlerweilen entgegengereift ist. Die intimste, genaueste Darstellung einer Entwicklung ist sicher im TB. möglich, nur hier hat jener innere Kampf seine dringende Wirklichkeitsnähe, auf die Gide alles ankommt. Während Walter die weltanschauliche und menschliche Grundlage seines Werkes so abstrakt vor sich hinstellt, so lebt sich seine Subjektivität in der formalen Gestaltung der Cahiers aus: Je voudrais la forme si lyrique et si frémissante que la poésie en profuse, malgré les lignes si rigides. Oh, ces lignes droites! — des échalas! mais je voudrais, s'enroulant autour, des

volubilis et des folles vignes (I, 96). Man sieht, dass die Einfachheit der Konzeption im Gegensatz stehen soll zur Bewegtheit der Form. Was er hier über Allain sagt, lässt sich fast ohne Aenderung auf die Cahiers anwenden. Der Umstand, dass das ideologische Fundament philosophisch entwickelt ist, scheint ihm nun im Einzelnen jede poetische Laune, jede wohlklingende Willkür zu gestatten. Er spricht die Losung selbst aus: nicht französisch, sondern in Musik möchte Walter sein Buch schreiben. Alle Formelemente sollen also letztlich musikalischen Wirkungen dienen selbst Gedanken, Begriffen. Er ist geradezu besessen vom Begriff des Rhythmus, den er bedeutend über seinen gewöhnlichen Gebrauch hinaus erweitert. Alles soll rhythmisiert werden: Das bedeutet aber nichts anderes, als dass auch Geistiges in einen vitalen Vorgang einbezogen wird. Neben einer ausgleichenden Tendenz in den Cahiers stellen wir auch die Neigung zur unbedingten Expressivität fest.

Des choses plus haletantes, plus criées et puis au hasard! — tant pis! Je trierai dans la suite; ce sont trop de morceaux que je fais là. Je cherche trop à me connaître: Il me faut redouter l'analyse de soi.

Oui, des cris de passion, que la phrase ne vienne point parfaire — je veux que les angles, les cassures, les âpretés y restent — et sans avoir la préoccupation d'expliquer comme à quelqu'un qui ne comprendrait pas aussitôt: synthétique, quoi qu'en dise D . . . (I, 134).

Diese Ueberlegung erhebt die leidenschaftliche Expressivität zu einem nahezu absoluten Wert. Man stellt sich freilich unwillkürlich die Frage, ob Walter durch die Ausdrucksform nicht nachgerade die Erregung und Bewegtheit steigern will: Er überbietet sich selbst mit dem Ausdruck und lässt sich dann von seiner eigenen Pathetik hinreissen. Der letzte Absatz legt uns vor allem diese Deutung nahe: Puis se laisser guider par l'émotion nouvelle et ne point la ranger dans les limites préconçues. Dadurch bekäme das ganze Buch eine neue Funktion: Es dient zur Steigerung und Vervielfältigung des Gefühlslebens durch das Mittel des literarischen Ausdrucks, nachdem die Empfindungen sonst zu eintönig oder zu reizschwach geworden sind.

Es ist klar, dass dieser Wille zum Ausdruck um jeden Preis

mit dem prüfenden, sich selbst beobachtenden Bewusstsein in Widerspruch gerät. Walter gibt sich selbst Rechenschaft darüber, dass er die Selbstanalyse meiden sollte. Sie hemmt die freie Aeusserung. Der Konflikt ist für die Cahiers bezeichnend. Einmal kann man darin einen Widerspruch zum Grundsatz der Selbstmanifestation erblicken. Was wird aus jener unbedingten Aufrichtigkeit, wenn der sich Darstellende von sich selbst wegzusehen genötigt ist? Er scheint im Ernst dem blossen Pathos das Recht über die Selbsterkenntnis einzuräumen. (Man erinnere sich an den Schrei des Zauberers in Nietzsches Zarathustra: „Nur Narr, nur Dichter!") Es ist nun freilich auch denkbar, dass Gide gerade um des aufrichtigen, nicht durch das Bewusstsein gebrochenen Ausdrucks willen die Selbstanalyse einschränken will. Wenn Walter sagt «et puis au hasard», so schaltet er mit diesem Zufall vor allem die Komposition, jede Art künstlerischer oder logischer Vorbedachtsamkeit aus. Hier kündigt sich jene für Gide so kennzeichnende Neigung an, im Schnell- und Spontangeschriebenen das Beste und Bedeutendste zu sehen, wohl gerade deshalb, weil er im Erzeugnis des Bewusstseins zugleich auch die Fälschung der Erlebnis-Unterlage sieht. Dieser Auffassung verdanken wir vielleicht zum grossen Teil Gides TB.; sicher ist auch die TB.-Form AW.s durch Ueberlegungen solcher Art mitbestimmt. Um der innern Echtheit willen sind die Cahiers einmal «au hasard» geschrieben worden; die Auswahl ist erst nachträglich erfolgt.

In die gleiche Richtung weist die Kritik an den Denkformen, die uns in der Grammatik, vor allem in der Syntax vorgebildet sind. Walter sieht die durch den Ausdruck erfasste Wahrheit weniger im evidenten logischen Sinn des Satzes als in der seitlichen Beziehung der Wörter untereinander, wodurch freilich die Satzkonstruktion, aber auch jede konstruktive Einheit der Komposition hinfällig wird. Hätte sich Gide strikte an diese Ueberlegungen und Vorsätze gehalten, so wäre sein Buch wohl überhaupt kein Sprachkunstwerk geworden, und der Geist der Musik hätte wohl jede begriffliche und anschauliche Kontur verwischt. So stellt sich auch in dieser Hinsicht der André Walter als ein Experiment dar, als eine Art zerebrales Abenteuer. — Das TB. registriert dann im weitern Verlauf die Rückwirkung der Produktion auf den Künstler.

Fast das ganze schwarze Heft kann als TB. zu Allain bezeichnet werden, denn Walter identifiziert sich in steigendem Masse mit seinem Helden. Auch damit hat Gide nur seine eigene Erfahrung gestaltet, spricht er es doch im TB. des XI. Bandes selbst aus, dass er sich sukzessiv in die Hauptgestalten seiner Bücher verwandelt habe. Die Parallele zum Journal des Faux-Monnayeurs und zum Journal d'Edouard drängt sich einem ohne weiteres auf; freilich besteht der grosse Unterschied zwischen den beiden Werken, dass das äussere Leben vom Beginn der Niederschrift an nicht mehr die Gestaltung des Werkes beeinflusst. Aber auch hier handelt es sich um eine lebendige Entwicklung, deren Ergebnis nicht konstruiert, sondern erwartet und erlebt werden muss: Pourtant j'ai laissé les conclusions vagues et flottantes, voulant m'imposer une déduction non prévue et découvrir peu à peu, au fil de l'évolution patiemments découlée (I, 94). Die Schöpfung wird so zum Experiment, das durch zwei Komponenten bestimmt ist: Die bekannte Grösse ist die Konzeption, es sind die ästhetischen und metaphysischen Voraussetzungen, wie sie in den Notizen zu Allain auseinander entwickelt werden; die andere, unbekannte, ist die Individualität des Künstlers. Das Werk selbst entsteht in der Auseinandersetzung dieser beiden Kräfte; das TB. erzählt diesen Dialog. Was Walter dabei seinem Helden gibt, was er umgekehrt aus der Notwendigkeit der tragischen Konzeption heraus nachzufühlen und in Symptomen auch bei sich zu erzeugen strebt, lässt sich nicht nachrechnen. Die Aesthetik wird zur Ethik: Walter verwirklicht seine eigene künstlerische Fiktion.

Dabei lässt sich nun nicht behaupten, dass Walter sein blosses Ebenbild vor sich hinzustellen bestrebt war. Auch zwischen Gide und Walter ist die Aehnlichkeit nicht eine analytische, Zug um Zug nachzurechnende, sondern eine intuitive Identifikation. Walter wollte offenbar zunächst überhaupt einmal seine innere Wahrnehmung gestalten, und dies war ihm leichter, wenn er sie in eine Gestalt seiner Phantasie projiziert. De les faire vivre et s'agiter immédiatement avec la passion de ce qu'on a vécu. (I, 35) Ein grosser Teil des Anekdotischen in AW., vor allem also die Erinnerungen, kann wohl ohne weiteres als autobiographische Einzelheiten aus dem Leben Gides angesehen werden: Insofern fallen sie ausser unser Gesichtsfeld. Aber neben unmittelbar in

die Dichtung übernommene Einzelerlebnisse werden vor allem auch ganze Erfahrungskomplexe in den Allain übertragen, Gefühle, die nach irgendeiner Richtung schon gedeutet, zueinander in Beziehung gesetzt, systematisiert sind. Hier haben wir es mit den eigentlichen dichterischen Themen zu tun, die jedoch nur zum kleinen Teil aus den Cahiers in das Buch Allain übergehen.

Dazu kann der Parallélisme des passions (I, 109) gerechnet werden. Im Plan de l'amour (I, 124) haben wir die Quintessenz der eigenen Erfahrung Walters vor uns. Allain wird in seiner Entwicklung das gleiche Schema durchlaufen, das gegenüber dem beobachteten Ablauf offenbar eine Vereinfachung darstellt. Walter zieht für Allain daraus Schlüsse, die im Erlebnis offenbar noch nicht lagen: er verlängert die Schicksalskurve über den Punkt hinaus, zu dem er selber gelangt ist. Auch Allains religiöses Erleben wird demjenigen Walters parallel geführt. Dass es sich aber um eine Systematisierung eines an sich vieldeutigen Erlebnisstoffes handelt, zeigt schon der Umstand, dass die darzustellende Erfahrung in Thesen formuliert wird.

Ein weiteres Beispiel für direkte Uebertragung ist etwa die Stelle: Allain songe . . . (I, 141). In jenen Partien ist die Identifikation zwischen Walter und seinem Helden schon so weit vorgeschritten, dass er ohne weiteres von sich selbst zu Allain übergeht und umgekehrt. Die eigentliche Handlung des Buches besteht hier in den Beziehungen Walters zu Allain. Er schliesst von seinem Phantasiegebilde auf sich selbst zurück, so in der sehr bezeichnenden Spiegelszene: Les yeux l'un dans l'autre se plongent, — et, dans ses prunelles profondes, je cherche ma pensée . . . (I, 141). Die Seele ist zwischen den beiden Bildern, weder völlig im Spiegelbild, noch in Walter. Ins Literarische übertragen: Der Sinn des Werkes ist nicht im Werk selber; er ist aber auch nicht in der Persönlichkeit des Künstlers, sondern in der Wechselwirkung dieser beiden Grössen. — Es ist klar, dass die Abfassung des Buches Allain die Katastrophe Walters wenn nicht bedingt, so doch beschleunigt und fördert. Um die Vernichtung seines Helden mit innerer Wahrheit darstellen zu können, beobachtet er an sich jene halbbewussten Zustände, die an und für sich nichts Pathologisches haben, deren Fixierung aber sich krankhaft auswirkt: J'y suis, c'est bien cela! L'esprit devient morbide . . . (à étudier)

(I, 155). Man braucht darin übrigens keine ungesunde Neugier für Ungewöhnliches zu sehen. Gerade die Sichtung der Randphänomene des Bewusstseins kann eine Bemühung um die Kontinuität des Lebens bedeuten: Walter will bei seinem Helden den Hiatus zwischen bewusstem Leben und Traum aufheben und lebt darum selbst in jenen Dämmergebieten.

Es sind nun die Lebensbezirke zu durchgehen, die in die Cahiers einbezogen sind. Sie bezeichnen einen Ort, einen Standpunkt. Manchmal sind sie als Haltungen vor dem Leben zu fassen; es können aber auch Schichten und Gebiete des Wunschlebens sein (Vision, Ekstase); der letzte Lebensraum Walters endlich ist dann der Wahnsinn, der den Horizont des Werkes schliesst. Auf diese Weise hoffe ich das bewegliche Bild Walters in einigen kennzeichnenden Stellungen festzuhalten. Sowohl der Begriff der Einheit wie der der Wandelbarkeit des Charakters des TB.-Schreibers soll so vertieft und verdeutlicht werden. — Abgrenzung und Einteilung dieser Lebensbezirke sind bei der stürmischen Bewegtheit der Cahiers ziemlich willkürlich schematisiert. Ich halte der Uebersichtlichkeit halber auseinander: Erinnerung, Bildungswelt (Bücher), eigene Produktion, Reflexion und Meditation, religiöse Sphäre der Vision und ihrer Technik (Askese), Traum, Halluzination und Wahnsinn.

DIE ERINNERUNG: AW. gibt sich wohl als TB., als Darstellung von Geschehnissen und innern Erfahrungen in der Beleuchtung des unmittelbaren Erlebnisses, doch handelt es sich hier z. T. um eine Formfiktion. Alle äussern Geschehnisse liegen weiter zurück und werden lediglich in kleinen Tageseintragungen erzählt. Dafür liegen z. T. alte Erinnerungs- oder TB.-Blätter vor, die ihm als Ausgangspunkt für seinen Vorstoss in die Vergangenheit dienen können. Diese Verhältnisse erklären sich wohl am einleuchtendsten durch die Lage Gides selbst, der sich in die Einsamkeit von Annecy zurückzieht, erfüllt von den Erinnerungen seiner Liebe zu Emmanuele und versehen mit dem TB. der letzten Monate und Jahre. Offensichtlich lehnt er es ab, seinen Helden in andern Produktionsverhältnissen darzustellen, als er selber ist.

Das TB. verweist den Schreiber eigentlich auf die Gegenwart oder doch auf die unmittelbare Vergangenheit. Wer weiter zurück-

liegende Lebensabschnitte darstellt, nähert sich dem Memoirenschreiber. Walter benützt aber das TB., wenigstens das 1. Heft, zu einem eigentlichen Erinnerungskultus. Die Gegenwart, die die Cahiers bieten, ist Bericht seiner innern Auseinandersetzung oder literarischer Plan, nie oder doch sehr selten geschaute Aktualität. Wie die meisten, so ist wohl auch Walter vielfach behindert, die Gegenwart ästhetisch zu betrachten, in der er unmittelbar lebt. Der sittliche Kampf, der Selbsterziehungswille, vielleicht auch der blosse Lebensdurst, stehen einer Schau des Gegenwärtigen im Wege. Erst rückwärts gewandt, «à la recherche du temps perdu», ergeben sich ihm Bilder, Sinn, Zusammenhang. Vergessen wir nicht, dass er mit der Vergangenheit auch zugleich eine verlorene Liebe sucht. Er lebt in vollkommener Einsamkeit, und da der tägliche Umgang nicht mehr möglich ist, weist ihn sein Bedürfnis nach Berührung mit Menschen ganz an die Vergangenheit. Das Geschehene ist freilich mitschuld an seinem Rückzug aus der Welt, doch ist die Spannung mit diesem Schritt nicht etwa aufgehoben, sondern vielmehr verewigt: Indem er sich der Gesellschaft entzieht, verhindert er ja gerade, dass neue Eindrücke den vergangenen Erlebnissen ihren einzigartigen Charakter nehmen. Als Emmanuele einem andern gegeben wird, verzichtet Walter nicht nur auf Emmanuele, sondern zugleich auch auf jede mögliche künftige Liebe. Er räumt der einen Vergangenheit die volle Macht über sein ganzes Leben ein. Zugleich versagt sich Walter ausser der künstlerischen Produktion jede andere Wirksamkeit.

Da Walter nicht in Taten sein Wesen gültig zum Ausdruck bringt, sondern passiv nur mit sich selbst beschäftigt das Leben vorbeigehen lässt, so wird er früh von der Vergänglichkeit des Daseins ergriffen: Er will halten, was sich retten lässt. Die Rückschau soll ihm den tieferen Gehalt des Lebens, das ihm zwischen den Fingern zerrinnt, erschliessen und die Kunst soll es gestalten und verewigen: Sur ces feuilles je veux fixer, comme on garde les fleurs séchées dont le parfum effacé vous rappelle, je veux fixer les souvenirs de ma jeunesse fuyante, pour que plus tard je me souvienne (I, 51).

Der beständige Rückblick auf die Vergangenheit bestimmt nicht zum geringsten Teil Farbe und Ton des Buches. Einmal wirkt

die betont retrospektive Haltung entschieden entsinnlichend. Es bleibt immer in dämmrigen, gebrochenen Halbtönen, nie sehen wir einen festen Zugriff zu einem gegenwärtigen Glück. Die Unfähigkeit, in der Gegenwart zu handeln und zu geniessen, ist freilich symptomatisch; auch den sittlich begründeten Verzicht Walters auf Emmanuele möchte ich eher allegorisch werten: Im Grunde drängt Walters Natur ebensowenig wie diejenige Gides nach Liebeserfüllung. Sodann ist auch die elegisch-melancholische Tönung des 1. Heftes auf die zurückgewandte erinnernde Haltung Walters zu gründen. Er findet eine gewisse «délectation morose» in diesem Leben in der Vergangenheit, denn bei Walters Erinnern handelt es sich immer um eine fiktive Gefühlsbefriedigung, um eine Art Ersatz-Glück. Walter steht zwischen dem Sentimentalen und dem Elegiker: Sentimental ist alle Selbstgefälligkeit, die Rühr- und Tränenseligkeit vor dem entschwundenen Glück; elegisch wird er an jenen Stellen, wo eine künstlerische Verklärung gelingt.

BILDUNGSWELT: Wer die Cahiers öffnet, ist erstaunt über die Menge der Zitate und der aufgeführten Büchertitel. Die Zahl und der Umfang der Entlehnungen aus allen möglichen Schrifttümern ist beinahe in einem Missverhältnis zum Anspruch, ein eigenes ursprüngliches Werk zu schaffen. Zunächst sind diese überhäufigen Auszüge einfach aufschlussreich für das Verhältnis von Bildung und Erlebnis. Was Walter empfindet, ist zum Teil schon durch das literarische Beispiel ausgelöst, zum Teil aber in der Form und im Ausdruck durch das Vorbild mitbestimmt. Walter erleidet in gewisser Hinsicht das Schicksal der Mme. Bovary. — Was von eigenen oder angelernten Empfindungen Ausdruck in fremder Dichtung gefunden hat, gibt er auch in fremden Worten.

Walter verlässt während der Niederschrift seines TB.s das Studierzimmer kaum. Dieser Umstand trägt nicht wenig bei zu dem etwas blutleeren Aspekt des ganzen Werkes. Indessen hat er für Allain die phänomenale Welt zum vornherein ausgeschlossen: die reichliche Verwendung der Bildungssymbole statt des Lebens selber erleichtert ihm diesen Verzicht künstlerisch wohl wesentlich. Bücher werden hier zu Stimmungsträgern; sie übernehmen Aufgaben, die sonst den Dingen der Aussenwelt zufallen. Ja, der blosse Name eines Dichters oder eines Kunstwerkes ist für Walter

und Emmanuele erfüllt mit Gefühlswerten, seine Nennung löst weitschwingende Gefühlsresonnanzen aus. Sie entspricht dem Anschlagen eines Akkords auf dem Klavier[1]).

In den Cahiers kommt der Buch- und Bildungssphäre noch eine Bedeutung in den Beziehungen der Liebenden zu. Walter und Emmanuele erfahren die gleiche Erziehung: Dadurch erhält ihre ganze Empfindungsweise eine entsprechende Biegung und ist den gleichen Einflüssen unterworfen: L'éducation d'une âme; la former à soi . . . Nous apprenions tout ensemble; je n'imaginais de joies qu'avec toi partagées; et toi tu te plaisais à me suivre: ton esprit vagabond voulait aussi connaître (I, 32). So erwerben sie sich nach und nach einen Schatz gemeinsamer Bildungserlebnisse, die sich in beiden Geistern um so ähnlicher sind, als sie sich bei Walter an keinem eigentlich männlichen Temperament brechen. Mit Wonne fühlen sie sich von den gleichen Begeisterungen erhoben, sympathein = zusammen leiden. Die Nachdrücklichkeit, mit der Walter auf diese Erlebnisse zurückkommt, lässt uns ihre Wichtigkeit ahnen. Auch in der PE. bedient sich Gide des gleichen Mittels, um die Gleichstimmung der Seelen anzudeuten. Wahrscheinlich haben wir hier einen eminent autobiographischen Zug vor uns. Im weitern Verlauf der Cahiers geben sich die Liebenden gleichsam Stelldichein in Büchern. Wenn Walter einen Vers beginnt, so vollendet ihn Emmanuele, gleiche Empfindungen lösen auch gleiche literarische Reminiszenzen in beiden aus (I, 38). Was auf den ersten Blick nur sentimentales Spiel ist, hat bei näherem Zusehen doch einen tiefern Sinn. In solchen poetischen Empfindungen kommt tatsächlich etwas wie eine seelische Vereinigung der Liebenden zustande — und bezeichnenderweise nur hier. Das Gefühl ist derart idealisiert, dass jede andere, alltäglichere Gemeinsamkeit und Berührung den beiden als eine Entweihung vorkäme. Auf diese Weise wird die Liebe ganz eigentlich zur Poesie und zur Musik sublimiert. Die Trennung von Seele und Fleisch, von Liebe und Triebhaftigkeit wird deutlich fassbar.

---

[1]) Ein klassisches Beispiel einer Verwendung von Bildungseindrücken ist der Ausruf Lottes in Goethes Werther, beim Gewitter. Schluss des Briefes vom 19. Juni: Sie sah gen Himmel und auf mich, sie legte ihre Hand in die meinige und sagte — Klopstock! Ich versank in den Strom von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoss.

DIE PRODUKTION soll hier nicht als technisches Problem, sondern als Lebensbezirk behandelt werden, als Lebenshaltung und Lebensinhalt. — Die künstlerische Hervorbringung steht für AW. nicht neben andern möglichen Tätigkeiten, sondern es ist ein Akt, der der göttlichen Schöpfung zu vergleichen ist. Die so aus der menschlichen Freiheit geschaffene Welt ist mit der erfahrungsmässig gegebenen in heroischem Widerstreit und unterliegt ihr tragisch: Dies ist der eigentliche Inhalt des Werkes.

Die Produktion erfolgt im Absoluten, anywhere out of the world. (Gides TB. I, 468—469, gibt die Atmosphäre und die Stimmung, in welcher Allain entsteht.) Gleichzeitig aber ist sie ein eifrig beobachteter geistig-seelischer Vorgang. Jedes Problem, jede Tätigkeit im AW. wird schliesslich zu ihr in Beziehung gesetzt; sie ist die gestaltende Mitte, der Kristallisationspunkt des Buches. Hier ist auch ein Unterschied zum TB. des 1. Bandes zu suchen, wo durchaus noch rivalisierende Interessen bestehen. Im Walter nimmt die Produktion den wesentlichen Teil der Moral auf: die Schaffung von Allain könnte auch als eine selbsterzieherische Massnahme betrachtet werden. Bewusst und unbewusst erwartet Walter mannigfache Rückwirkungen des Produktionsvorganges auf sich selbst. Es genügt Walter nicht, sein tatsächliches Leben zu leben. In seiner Schöpfung lebt er auch noch seinen eigenen Mythus, er sucht nicht nur im TB. sein Bild, sondern auch noch im Werk sein Sinnbild.

„Manifester" ist Walters Lebenszweck (vgl. I, 123), aber er verzichtet auf jede besondere, beschränkte, an zeiträumliche Bedingungen geknüpfte Aeusserungen seines Wesens: Walter wirkt nicht, er handelt nicht mehr. Sein Ehrgeiz geht dahin, sich vollständig, absolut der Welt mitzuteilen. Dieses vollendeten Ausdruckes ist nur der Künstler fähig, sein Medium kann nicht die Natur mit ihrer Eigengesetzlichkeit und ihren mannigfachen Rückwirkungen auf den Handelnden sein, es muss eine Welt neben der Welt, die selbstgeschaffene Wirklichkeit der Kunst sein. — Der Künstler allein kann sein Inneres veräusserlichen, verwirklichen, so, dass der Ausdruck kein Verrat am Selbsterlebnis ist. Er allein erfüllt die Forderung des Manifestierens in gültiger Weise: Seine menschheitliche Bedeutung und Stellung ist darum

ganz unvergleichlich. Der Künstler ist als ästhetischer Mensch allein der synthetischen Schau der ganzen Menschlichkeit fähig. Der Philosoph wie der Moralist unterscheiden und verwerfen kraft eines sittlichen oder allgemeingeistigen Kriteriums einen Teil ihrer Menschlichkeit.

Der letzte Sinn dieser Selbstoffenbarung des Individuums bleibt indessen dem Künstler selbst verborgen. Das Bewusstsein könnte den Ausdrucksimpuls höchstens hemmen. Auch hier, wo es um die Mitteilung eines Gesamtlebens geht, handelt es sich darum, das Bewusstsein auszuschalten. Ueberlegungen dieser Art legen ihm einmal mehr die Brechung der logisch geraden Entwicklung nahe. Er ordnet darum den Einzelzug nicht irgendeiner Konstruktion unter, sondern lässt jeden für sich als Ausdruck des Ganzen neben andern bestehen.

Neben dieser menschheitlichen Bestimmung hat die Aeusserung (manifestation) auch ihre Bedeutung für das Individuum selbst. Hier berührt sich AW. mit dem TB. und letztlich mit dem ganzen Lebenswerk Gides. Gide vergisst sich beim Produktionsvorgang nie; mit höchstem Interesse beobachtet er die Rückwirkung auf sich selbst. Die Produktion wird bisweilen zum Unternehmen, dessen eigentlicher Sinn mehr im Künstler liegt als im zu schaffenden Werk, das für sich selbst Bestand und Eigenleben haben sollte. Die Deutung, die Gide der Tentative amoureuse gibt im TB. I, 510—512, drängt sich in noch viel stärkerem Masse für die Cahiers auf. So wenig es wirkliche Kunst ohne existentielle Anteilnahme des Künstlers an seinem Werk geben kann, so sehr setzt umgekehrt der Subjektivismus des jungen Gide ihr Zustandekommen wieder in Frage. Ein bedeutender persönlicher Einsatz bei der Produktion hat von selbst die Veränderung der ausgesprochenen Gefühlsschicht beim Schreibenden zur Folge: Diese Wandlung aber vorsätzlich ins Auge zu fassen, entfernt das Werk zum vornherein aus der ästhetischen Sphäre und macht es praktischen Zwecken dienstbar. Die unmittelbare Wirkung der Niederschrift der Cahiers wird in SGM. erwähnt: L'inquiétude que j'y peignais, pour l'avoir peinte il semblait que j'en fusse quitte; mon esprit ne se laissa plus occuper pour un temps que par des fadaises, plus guider que par la plus profane, la plus absurde vanité (X, 313).

Hier wird der Unterschied des Verhältnisses von Gide zu Walter gegenüber demjenigen Walters zu Allain fassbar: Während Walter sich an seinem Werk in den Wahnsinn hinein steigert, löst sich bei Gide die krankhafte Spannung durch die Produktion in einem Vorgang, den man der aristotelischen Katharsis vergleichen könnte.

Das Gebot der Selbstoffenbarung verengert freilich auf der einen Seite das Stoffgebiet, andernteils aber zieht die Aesthetik Walters sein ganzes Dasein in den künstlerischen Schaffensprozess hinein. Das TB. wird ganz von selbst zu einer ersten Stufe der formalen Bewältigung des Erlebnisstoffes, zu einer Sammelstelle des menschlichen Gehaltes. Umgekehrt aber bleibt das Seelenleben und in noch höherem Grade die Art seiner Bewusstwerdung nicht unbeeinflusst von diesem Umstand, und es ist wohl denkbar, dass es sich bei seiner Plastizität den Bedingungen der Darstellbarkeit anpasst. Es fehlt anderseits auch nicht an Massregeln gegen die drohende Gefahr der Literarisierung des Lebens. Immer und immer wieder scheint Gide dem Leben Recht zu geben vor der Form, die sich ihm aufdrängt. Die unmittelbare Lebensregung ist ihm wichtiger als der Zusammenhang: Le meilleur c'est d'écrire au hasard, mais cela, je ne sais plus le faire, car la vision de l'œuvre me poursuit: j'y subordonne toutes choses (I, 100). Daher denn auch die aphoristisch bruchstückartige Form. Er vertraut der unbedingten Ausdrucksgewalt des Lebens gegenüber allen überlieferten Formen und Gattungen. Indessen ist aber doch die Produktion zu vielfältig mit allen Lebensgebieten verflochten, als dass man zu einer einfachen Formel für ihre vitale Funktion gelangen könnte.

DIE REFLEXION: Der angebliche Herausgeber der Cahiers, Pierre Chrysis, hebt den wissenschaftlichen Einschlag des Projekts seines Freundes hervor. Allain soll ein philosophisches oder zum mindesten ein psychologisches Werk werden. Diesen wissenschaftlichen Einschlag erhält das Buch durch die Verallgemeinerung der persönlichen Erfahrungen Walters, wie er sie schon im Jugend-TB. und in den Cahiers selbst anbahnt. — Man kann nun nicht behaupten, dass die Reflexion die Objektivität der Cahiers wesentlich hebe. Man hört aus der Stimme AW.s recht gut die Altklugheit und den Dogmatismus des jungen Mannes

heraus, der vor aller Erfahrung über Dinge und Menschen hinweg theoretisiert.

Die Lebensfunktion der Reflexion in den Cahiers lässt sich von ihrer seelischen Gegenkraft, der Intuition oder der Lebensspontaneität, nicht trennen. Das leidenschaftliche Gebaren Walters erklärt sich zum guten Teil als Reaktion gegen den ständigen Druck des Bewusstseins und der Verstandeskontrolle auf alle unmittelbaren Lebensregungen. Kalte Reflexion und unbedingte Irrationalität sind die beiden Pole, zwischen denen die Geistigkeit Walters schwingt, wenn er schliesslich auch für die Spontaneität Partei ergreift, so ändert dies nichts an der Tatsache, dass die Augenblicke der Eingebung verhältnismässig selten sind und auch Walter in der Regel auf den folgernden Verstand angewiesen ist.

Die Wirkung der Reflexion liesse sich nun in allen Elementen des Buches nachweisen. Sie ist es, die dem Helden das Bewusstsein seiner Einzigkeit, seiner von allen Menschen verschiedenen Besonderheit gibt. Vor allem bestimmt die Reflexion aber auch den Aspekt des Kunstwerkes. Sie scheidet das Wesentliche vom Unwesentlichen und schliesst damit die Erscheinungswelt von den Cahiers aus: La vie phénoménale absente (I, 95). Er hat sich eben überzeugt, dass sich nicht dort das eigentliche Leben abspiele, sondern hinter aller Erscheinung in der reinen Innerlichkeit. Darum will und kann er auch auf weiteres Personal in seinem Werk verzichten: Das Entscheidende wird ja doch in der Seele Allains vor sich gehen. Er zeigt auch eine entschiedene Neigung, sich vom Phänomenalismus des Gefühlslebens zu lösen und sich den eigentlichen, letzten Gehalten und Werten zu nähern — mit einem Worte: das Kunstwerk droht, sich in eine Erörterung seiner Realitäten, d. h. in eine Philosophie aufzulösen. Walters Hang zur Abstraktion ist eine entschieden unkünstlerische wegen der die Anschauung auflösenden Tendenz des Buches. Sie verringert die Zahl der künstlerischen Ausdrucksmittel und Medien, durch die der Schriftsteller wirken kann, indem sie sie als vom Wesentlichen wegführend entwertet.

MUSIK: In AW. sind „Musik" — „Seele" — „Traum" — „Poesie" — „Liebe" — „Vision" — „Wahnsinn" nahezu Syno-

nyme, verschiedene Erscheinungen einer und derselben Wesenheit in der vielgestaltigen Wirklichkeit. — Die Musik dient den gleichen Zwecken wie die Poesie, doch ist sie noch um einen Grad mehr von Objekt und Begriff gelöst. Auch sie schafft Medien zu dem, was man die immaterielle Ausschweifung in den Cahiers nennen möchte: Die musikalische Harmonie wird zum Symbol einer übersinnlichen Liebesvereinigung der Seelen.[1]) Selbst grenzenlos, eignet sie sich wie nichts anderes dazu, die Schranken der Individuation einzureissen. Sie ist fähig, die Seele in ihrer Gesamtheit zu ergreifen, jene Schichten anzusprechen, die die Vernunft nicht erreicht, und sie so stark zum Klingen zu bringen, dass schliesslich das Bewusstsein zum Schweigen gebracht und von einer Hochflut von musikalischen Empfindungen überschwemmt wird.[2])

Bedeutungsvoll ist es nun, dass Gide auch mit Dichtung musikalische Wirkungen erzielen will. En français? non, je voudrais écrire en musique (I, 96). Mit der Dichtung verbindet die Musik vor allem die Wichtigkeit der zeitlichen Dimension. Beide Künste stellen eher seelisches Geschehen, innere Bewegtheit, als blosse Zustände dar. Wo sie aber Zuständlichkeit schildern, lösen sie sie zeitlich auf: Ein Klang, eine Harmonie können nicht über beliebige Zeiträume hinweg dauern und statische Darstellung entfernt sich vom Wesen der Dichtung. Wenn die Musik die reine Innerlichkeit unmittelbarer und rhythmusgerechter ausspricht als eine andere Kunst, so ist sie gerade dadurch ein Gleichnis des Ablaufs seelischen Geschehens.

An diesen Eigenschaften der Musik sucht nun die ganze Sprachgestaltung der Cahiers teilzuhaben. Einmal soll die Sprache über den Begriff und die gegenständliche Bedeutung hinausgehoben werden. Der seelische Strahlungsbereich eines jeden Wortes wird durch die rhythmische Einbeziehung erweitert, der Bedeutungs-

[1]) Il réfléchit, sous quelle forme immatérielle (mélodie) elle peut être perceptible intuitivement à son âme (I, 164). (Berlioz) Charakteristisch ist auch die musikalische Verführungsszene, wo Emmanuele schliesslich in Tränen ausbricht: O André! tu as agi lâchement ce soir (I, 78).

[2]) Es ergeben sich zwei interessante geistesgeschichtliche Verbindungen: Rückwärts zu Schopenhauer, der die Musik als die eigentliche ausdruckshafte Offenbarung des Wesens des Daseins bezeichnet (Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch, § 52) und den Gide in jenen Jahren eifrig las (I, 163); in die Gegenwart zu den zeitgenössischen Symbolisten. —

tiefgang vergrössert. Es kommen jene Schichten zum freien Ausdruck und damit zur Entladung, die der begrifflichen Darstellung widerstehen, und die sonst nur in unbewussten Reaktionen als dumpfe Stösse und nervöses Beben an die vernünftige Oberfläche dringen und die Folge- und Zweckrichtigkeit des Lebens stören. — Man braucht dem Zwanzigjährigen diese Absichten nicht als bewusste Zwecke zuzumuten: aber ausgeschlossen scheint mir deshalb nicht, dass in der musikalischen Darstellungsweise der Cahiers ein Versuch vorliegt, die Kontinuität des Seelenlebens zu erfassen und dadurch seine eigene Persönlichkeit gewissermassen zu integrieren.

Einen Versuch zeitlicher Integration stellt schon die TB.-Form dar. Bezeichnenderweise lehnt Gide die fortlaufende Erzählung ab und wählt dafür eine musikalisch-thematische oder zyklische Komposition. Die Erzählung bei andern Dichtern ist mehr logische Konstruktion als gleitendes Ineinanderfliessen. Gide will nicht logische Einheit herstellen, sondern die musikalischen Uebergänge wechselnder Stimmungen ins Bewusstsein erheben. Darum ist das Gleichnis der Tonkunst im Buche allgegenwärtig. Selbst die mehrfach erwähnte Komplexität, der «parallelisme des passions», hat vielleicht ihre musikalische Entsprechung.

Gide will im Walter über die Dichtung als Wortkunst hinausgehen, wie etwa Mallarmé sie im «Coup de Dés» verlassen hat, wenn auch in ganz anderer Richtung. Ihm galt es, unter der Oberflächenlogik eine tiefere Einheit des Lebens zu finden: Im Schicksal und in der seelischen Kontinuität. Die Stetigkeit im Werden ist zu unterscheiden von der moralischen Eindeutigkeit des Willens und des Handelns. In ihren Auswirkungen sind sie vielleicht weniger verschieden als in den Mitteln und Methoden: Hier ist es die logische Widersprüche einschliessende Anschauung oder Intuition, dort die Entscheidung Entweder-Oder in der willentlichen Haltung. Die musikalische Kontinuität des Erlebens vereinigt im Gegenteil, was logisch widersprüchlich oder in moralischer Auseinandersetzung zerrissen ist. Die ästhetische Anschauung fasst das Widersinnige und das Böse als notwendige Momente einer lebensvollen Entwicklung. Kräfte, die sonst das Leben zerstörten, werden durch die Anschauung und den Rhythmus in ihrer

Auswirkung gebändigt und machen den Reichtum des Individuums aus.

DER TRAUM: Die überragende Wichtigkeit des Traumlebens in den Cahiers ist für die ganze geistige Haltung des jungen Gide kennzeichnend. Es tritt darin jener Wille zur unbedingten Seelenhaftigkeit zutage, der sich in Vision und Ekstase steigert und im Wahnsinn schliesslich zum Paroxysmus getrieben wird. Wir haben hier natürlich einen Zug von Narzissismus vor uns: Walter sieht in seinen Träumen die tiefsten Offenbarungen seines Wesens und beugt sich daher mit hingerissener Aufmerksamkeit über die bilderschaffende Tiefe seiner Seele. Die Hingabe ans Traumleben ist übrigens keine losgelöste Erscheinung, sondern sie ist sinnbildlich für die ganze geistig-seelische Existenz Walters: Nichts ist ihm natürlicher, als in jenen Tiefengebilden, die ohne Dazutun des zweckhaften Bewusstseins entstehen, die echtesten Hervorbringungen seines Wesens überhaupt zu sehen. — Man braucht nicht an literarische Vorbilder und Einflüsse zu denken; unter seinen symbolistischen Zeitgenossen war sie indessen durchaus nicht unbekannt; schon lange hat man im Traume eine der wesentlichen Quellen der Dichtung gesehen, nennt Henri de Régnier doch einen Gedichtszyklus «Tel qu'en songe».

In den Cahiers ist nun der Traum durchaus keine einfache Erscheinung. Am nächsten den Tageserlebnissen verwandt sind wohl die Wunschträume. Hier bezeichnet Traum einfach den Ort der Seele, wo Walter nicht mehr den Widerstand des Körpers, der Umwelt oder der Kritik erfährt. Quand le corps dormira, elle s'échappera dans les rêves, - et l'âme amie la connaîtra sans que personne ne s'en doute; puis quand le corps s'éveillera, la raison rappellera la fugitive (I, 124). Der Traum wird hier zum Sinnbild der Reinheit und zum Medium der seelischen Vereinigung der Liebenden. In Träumen dieser Art spricht Walter eher seine idealistischen Aufschwünge als Erfahrungen und Beobachtungen aus. Gerade die Ferne von jeder Sinnlichkeit spricht eher für einen intellektuellen und nicht affektiven Ursprung solcher Träume. Doch hat gerade diese Seelenhaltung eine bedeutende Macht über Walter gewonnen. Sein ganzes bewusstes Leben steht unter dem Einfluss solcher Kräfte, und er weiss, dass seine

Welt- und Lebensansicht davon bestimmt ist. Tous, ainsi, nous vivons dans notre rêve des choses; une atmosphère émanée de nous enveloppe notre âme et colore inconsciemment notre vision des choses (I, 103). Er kommt zum leidenschaftlich verteidigten Schluss, dass er diese poetische Willkür der Härte des wirklichen Lebens vorziehe: J'aime mieux mon rêve, Seigneur! j'aime mieux mon rêve (I, 46). Der Wahnsinn AW.s ist nichts anderes als die letzte Steigerung dieses Traumes einer unbedingten Seelenhaftigkeit: L'ennui de la réalité le maintiendra prisonnier dans son rêve; il n'en sortira pas. — La folie est au bout (I, 125). Der Traum stellt lediglich die natürliche Stufe dieser Gefühlsentwicklung dar, ein flüchtiger Seelenzustand, dem Walter jedoch grössere Dauer durch zwei Verfahren geben will: einmal durch die künstlerische Schöpfung, durch die Schaffung einer Seelensprache, indem er die Ausdrucksmittel und die Erscheinungen des Traumlebens herbeizieht, und sodann durch seine Uebung der Ekstase und der Vision. Der Musik kommt hier eine wichtige Rolle als Traumweckerin zu. Walter sieht in den Vegetationen des Unbewussten ein Gebiet, in dem das Leben möglich wäre, jenes Wunschland ausserhalb der Wirklichkeit, das die Romantik aller Zeiten sucht, wo die Lebensfülle und die Schönheit als ein Geschenk der eigenen Natur passiv erlebt werden können, wo nach Fortfall der Vereinzelung die Analogie aller Erscheinungen und schliesslich die Beziehung von allem mit allem geahnt wird. Dennoch müssen wir dieses Traumgebiet als das traditionelle romantische bezeichnen, das wenig streng persönliche Züge aufweist. Gides originelle Beobachtungen liegen mehr im krankhaften Traumleben.

Gide bedient sich realistischer Träume bisweilen, um eine innere Situation deutlich zu beleuchten, so z. B. I, 87. Walter träumt, dass er sich mit der Geliebten im Familienkreis befindet. Eine einzige Handbewegung Emmanueles deckt den Angehörigen das bisher sorgsam gehütete Geheimnis ihrer Liebe auf; das Gefühlsverhältnis sowohl zu den Familienangehörigen wie zu Emmanuele wird durch diesen einen Zug deutlicher wiedergegeben, als es durch eine weitläufige Erörterung möglich wäre. Der Traum ist Wunsch- und Angsttraum zugleich. — Typisch sind vor allem die Träume, die der Selbstauflösung vorangehen. Walter verliert

zusehends die Herrschaft über die Mächte der Tiefe: Die Träume nehmen die Form von Zwangsvorstellungen an, die Melodien wiederholen sich in ermüdender Hartnäckigkeit vor seinem innern Ohr (vgl. I, 152, 161), die sich zur Besessenheit steigern kann. Die eigentlichen Träume aber entarten zu Albdrücken, die dem Schlaf jede erholende Wirkung nehmen. Der Uebergang vom Wach- zum Schlafzustand wird als geradezu schmerzlich empfunden. Er wagt sich nur zögernd in eine Welt, über die er jede Herrschaft verloren hat. Das Reich der seelenvollen idealistischen Träume wird abgelöst von quälenden Halluzinationen, widerwärtigen Erscheinungen und übernatürlich perversen Fratzen. Offenbar rächt sich die Natur durch diese Rückschläge für die willkürliche idealistische Vergewaltigung durch den wirklichkeitsfremden Traum der absoluten Verinnerlichung. Hier bedient sich Gide der Traumberichte, um die fortschreitende Auflösung seines Helden zu beleuchten. — Die Wirkungen steigern sich, Traum und Wachzustand beginnen sich gegenseitig zu durchdringen. So ist es bedeutsam, dass Walter die Anregung des Traumes, I, 156, aufnimmt und in Wirklichkeit umzusetzen sucht. Traum und Sinneseindrücke sind hier mit den gleichen leuchtenden Farben wiedergegeben; die Bilder der Landschaft reihen sich mit einer kaum merklichen Scheidung an die des Traumes. Auch durch die Darstellung wird eine Kontinuität von Traum und Wirklichkeit erreicht.

Schwieriger und aufschlussreicher wäre ein Nachweis des Traumelements in den Cahiers überhaupt. Es ist freilich zu sagen, dass seit den Tagen der Romantik eine Art Technik poetischer Wachträumerei besteht, die im AW. reichlich angewandt wird. Sicher stellt der Traum nur ein Glied in einer Kette mit andern seelischen Erscheinungen dar, mit denen er sich z. T. durchdringt: Die Erinnerung dient als Bildervorrat zur Wachträumerei; durch die Reflexion will Walter die sittlich-denkerischen Folgerungen aus seinem Traume ziehen, durch die künstlerische Produktion verwirklicht er seine Vision wenigstens in der Einbildung; in der Halluzination und im Wahnsinn hat er sich so in seinem Traume abgeschlossen.

VISION, ASKESE: Walters Religiosität ist nicht etwa nur eine Angelegenheit des Kopfes, er ist mit allen Kräften beteiligt,

als ganzer Mensch. Auch ästhetische, erotische, praktisch-sittliche Züge treffen sich, und nicht zuletzt hat sie einen entschiedenen literarischen Einschlag, bezeichnet Gide doch nicht unpassend selbst das Gebet als «forme oratoire de l'âme». — Die Cahiers legen es uns nahe, in Walters Frömmigkeit eine Verdrängungserscheinung zu sehen: Puisqu'il faut que je la perde, que je te retrouve au moins, mon Dieu, — et que tu me bénisses d'avoir suivi la route étroite (I, 30). Nicht anders verhält es sich mit dem „Kampf im Dunkeln" im 2. Heft: Auch dort sucht er an der Stelle des sinnlichen Genusses den Genuss des Stolzes in der Selbstüberwindung. Religion ist die Beziehung des Einzelnen zum Ganzen. Wenn Walter sie so glühend und persönlich will, so erklärt sich dieser Zug gerade aus der Abwesenheit menschlicher Beziehungen. Bedürfnisse, die sich normalerweise im täglichen Umgang befriedigen, werden nun ins Religiöse projiziert. Der Einzelne, der für sich allein nicht leben kann, sucht über die Gemeinschaft mit Seinesgleichen hinweg den direkten und unmittelbaren Anschluss und Ausgleich im Ganzen. — Wie sehr übrigens Walters Theologie durch seine persönliche Bedürfnisse bedingt ist, zeigt die Stelle: Il faut une Providence; un Dieu ne suffit pas, il faut qu'il vous voie. Cela ne suffit pas encore: il faut qu'il aime; après tout le reste est égal (I, 138). Das Wissen um das Dasein Gottes genügt ihm keineswegs, er sucht mit allen Mitteln das fast sinnlich-deutliche Erlebnis Gottes in der Ekstase, der Vision. Die Sensation Gottes ist das höchste Gut, der souveräne Wert der Cahiers. Auch die Ausdrucksweise des TB.s dient dem Zweck, sich in den ekstatischen Zustand hinein zu steigern. Sicher werden die Gefühle durch ihre schriftliche Fixierung in sich gefestigt und Walter überzeugt sich vorübergehend selber von seinem Glauben.

Die Leidenschaftlichkeit der Abschnitte, die die Ekstase erflehen, ist in direkter Abhängigkeit vom Zweifel, der ihn immer von rückwärts bedroht. Walter verliert sich in tausend Irrgänge des Gefühls, damit das kalte Bewusstsein, der Tod aller Begeisterung, ihm nicht mehr folge. Er fühlt es wohl, dass es keine Lebensfülle, keinen Glauben gibt, so lange er sich selbst beobachtet und sich nicht über sich selbst, d. h. über die Grenzen des Bewusstseins hinausgehoben hat. La raison devient inutile; il faut

la répudier pour qu'elle ne vienne pas, devant nos yeux hallucinées, lever ses arguments troubles (I, 110). Jenen wenigen Augenblicken, wo die Ekstase wirklich erreicht wird, stehen die langen Stunden gegenüber, wo der Ruf im Dunkeln ungehört verhallt und Walter mit seinen Zweifeln und Zwiespälten allein bleibt. Er vermag nicht, sich in die Eindeutigkeit des von Gott ergriffenen Lebens aufzuschwingen, und selbst der Erhebung folgt — vielleicht gerade, weil sie mehr aus eigener Illusion bestritten wird als aus der Gnade — oft genug der Rückfall ins Allzumenschliche. Der Kampf um die Geistigkeit bleibt unentschieden, auch nach der Erleuchtung.

Sodann kann sich Walter, der Selbstbeobachter, nicht der Feststellung einer regelmässigen Abfolge der religiösen Zustände entziehen: Les trois stades de l'extase (I, 138). L'évolution est toujours la même. L'esprit s'exalte; il oublie de veiller: la chair tombe. On se réveille; puis vient un travail excessiv pour distraire des mauvaises pensées, le travail fatigue, on se dit: à quoi bon! on prie, on recherche l'extase, — et l'évolution recommence (I, 148). Damit findet die Willkür Walters wohl ein Ende. Er erkennt, dass jede einseitige Stellungnahme für eine Möglichkeit in sich eine Gegenwirkung auslöst, an sich selbst erfährt er den Spruch: «Qui veut faire l'ange, fait la bête». Die Anstrengung zu glauben ruft dem Zweifel, die Heiligkeitsaspirationen, die C. Du Bos den «péché de l'angélisme» nennt, lassen ihn nachher um so tiefer fallen. Während Walter in immer wilderem Rhythmus durch einen unerträglichen Stimmungswechsel zerrissen wird, findet Gide für sich wenn nicht eine Synthese, so doch eine Art Ausgleich in jener schwebenden Vielseitigkeit und artistischen Freiheit, in der Anerkennung widersprechender Möglichkeiten des eigenen Wesens, die Kritiker der verschiedenen Lager ihm vorgeworfen haben. In AW. entscheidet er sich freilich noch einseitig für die „Seele", er identifiziert sich wenigstens in der künstlerischen Einbildungskraft.

DER WAHNSINN ist der Triumph und die Niederlage Walters zugleich. Er erscheint als die nicht mehr zu überbietende Steigerung der wichtigsten Tendenzen des Buches geführt bis zu dem Punkte, wo Gott tatsächlich über den Menschen gesiegt hat.

Schon die Waltersche Mystik sucht ja in der Ekstase ein halb sinnlich empfundenes Nirvana, in das sich das Individuum mit Wollust auflösen kann.

Aeusserlich gesehen ist der Wahnsinn das Ergebnis geistiger Ueberanstrengung und der Einsamkeit. Walter trifft das Schicksal Hölderlins, Kleists, Nietzsches. Dann kann der Wahnsinn auch als die endlich erreichte Freiheit des Seelischen gegenüber allen Kräften oder vielmehr Hemmungen des Bewusstseins angesehen werden. Er ist die ständige Ekstase, die Vereinigung mit der Geliebten über alle zeitliche und örtliche Trennung hinweg. Anderseits liegt in der Katastrophe doch auch wieder ein Geständnis der Ohnmacht Walters vor der Wirklichkeit, vor seiner eigenen Menschlichkeit, die er wohl zu zerstören, nicht aber zu gestalten vermag. Es ist das Bekenntnis des Bruches zwischen Dichtung und Wirklichkeit.

Wichtig ist der Wahnsinn als Abschlussmotiv des Werkes, als dessen Horizont. Gestaltet ist er eigentlich nicht. Er ist die Summe der übrigen Bemühungen Walters — auch seine Produktion (Allain) mündet ja bezeichnenderweise hier ein — Lösung des Konflikts und in gewissem Sinne Erlösung. Die letzten Visionen reichen nahe an den Wahnsinn heran, sie tragen schon deutlich krankhaften Charakter, aber Walter behält immer das Bewusstsein seines krankhaften Zustandes, das dem Irren sonst abgeht. Möglich ist freilich auch, dass Gide diese Partien seines Buches mehr konstruiert als erlebt hat, denn er folgert aus den Cahiers nicht die tragische Folgerung, die Walter bei der Niederschrift von Allain in den Abgrund zieht.

Die Form

Beim Lesen der Cahiers ist man vor allem vom ausserordentlichen Formenreichtum betroffen. Wer den AW. aus der Hand legt, fragt sich, ob er eine Abfolge leidenschaftlicher Schreie, ein Buch erzählter Erinnerungen oder eine Aphorismensammlung vor sich hat. Der Entwicklung des Helden lässt sich soweit folgen, dass man zuletzt wenigstens die Einheit eines Schicksals ahnt oder sieht — der Eindruck der Form ist bedeutend verworrener, uneinheitlicher. Selbst wenn man bedenkt, dass AW. ein Tage-

buch ist, in das alles aufgenommen werden kann, so sagt man sich, dass die meisten literarisch bekannten TB., ob sie nun wirkliche TB., oder Romane und Erzählungen in TB.-Form seien, viel gleichförmiger verfasst und aufgebaut sind. Man wird schwerlich ein TB. von einem ähnlichen Formenreichtum namhaft machen können. — Offenbar handelt es sich nicht nur darum, die Erlebnisse des Tages zu einer Entwicklung zu chronologisieren, sondern Gide will sich vor allem die Möglichkeit sichern, die Gefühle aus ihrem sprachlichen Ausdrucksmittelpunkt heraus zu gestalten: Er will nicht über die Trauer reden, wie ein Romancier den Schmerz seines Helden darstellte, sondern er will selbst traurig reden aus der Trauer heraus, er will auch im Buche schluchzen, weinen. Die TB.-Form rechtfertigt sich vor allem durch die Absicht, sich erlebnisgerecht auszudrücken und nicht in ästhetischer Objektivität darzustellen. In dieser Hinsicht trifft sich Walter mit dem lyrischen Dichter.

Der Nachdruck liegt indessen auf der Subjektivität des Schreibers noch fast mehr als auf dem, was ausgedrückt werden soll. Die Vielfalt der Formen im AW. lässt sich zum Teil auf das Bestreben zurückführen, eine Innerlichkeit möglichst umfassend und möglichst vielseitig darzustellen. Es handelt sich darum, eine Erfahrung, ein Gefühl nicht nur anzudeuten, sondern vielfach abzuwandeln im Ausdruck. Dieses Pathos der Expressivität ist dem kargen, verschweigenden und nur andeutenden Stil der Werke der Reife entgegengesetzt. — AW. stellt die Frage der Funktion des Ausdruckes im weitesten Sinne. Man kann die Vermutung wagen, dass Gide sich erst im Ausdruck seines Erlebnisses versichert. So werden die vielfachen Spiegelungen im Werk am ehesten verständlich. Sucht man sich nun über die Ausdehnung der Formwelt Rechenschaft zu geben, so verfällt man für die einzelnen Formgruppen unvermeidlicherweise auf inhaltliche Kriterien. Die Cahiers rufen geradezu nach einer „Aesthetik der innern Form". Man wird also Erzählungen von Erinnerungen, Kommentare zu alten TB.-Blättern, Stimmungsbilder, Meditationen zu Bibeltexten, Arbeitspläne, Reflexionen, Briefe usw. unterscheiden. Diesen Begriffen entsprechen ebenso viele Haltungen und Objektrichtungen, aber sie bezeichnen eigentlich keine Grade der Formung, es sind mehr psychologische als ästhetische Kategorien;

sie haben aber den Vorzug, dass sie dem Werke selbst entnommen sind, sodass ihnen doch bestimmte Ausdrucks-Werte entsprechen.

Im Folgenden soll nun versucht werden, die Sprachformen der Cahiers nach der Dichte und Intensität ihres ästhetischen Bewusstseins zu ordnen. Damit soll nun kein ästhetisches Wert-Urteil über die verschiedenen Formgruppen ausgesprochen sein. Die Zeiten, die den Vers über die Prosa stellten als dichterisch wertvoller, sind vorbei. Dennoch scheint es interessant, diejenigen Stellen, wo Gide sich dem unmittelbaren sprachlichen Impuls hingab, jenen andern gegenüberzustellen, wo er vom Eindruck oder von der Erinnerung Abstand nimmt, um bewusst und absichtlich Kunst zu schaffen. Und schliesslich können diese Unterscheidungen doch dazu dienen, den Formen-Umfang und den Formen-Reichtum dieses so schwer definierbaren Werkes anzudeuten. — Zur Gruppierung bedienen wir uns namentlich zweier Kriterien: Grössere oder geringere Objektgebundenheit, vitales oder sachliches Interesse am dargestellten Gegenstand oder Gefühl. Geleitet werden wir dabei von der Annahme, dass die eigentliche ästhetische Vision besser möglich ist, wenn der Künstler nicht mehr unter dem unmittelbaren affektiven Eindruck steht. Formale Kriterien sind:

I. Lockere und expressionistisch aufgelöste Prosa: Sie ruht noch nicht in sich selber, sondern ist auf ein ausserhalb Liegendes bezogen. Vielfach rein ausdruckshaft. Nicht erklärend, diskursiv. Meist ist auch der Gedanke an ein mögliches Publikum abwesend.

II. Geformte Prosa: Erzählt oder stellt dar, restituiert seine Erinnerung. Ansätze zur Komposition.

III. Freie Verse, Gedichte in Prosa: Hier beginnen die sprachlichen Ausdrucksmittel Selbstwert zu bekommen neben der Wiedergabe der Situation.

IV. Metrisches, strophisches Gedicht.

I. Lockere und aufgelöste Prosa: Ich fasse sie hier grundsätzlich auf als noch nicht bewusst und absichtlich geformte Sprache. Diese Ausdrucksform treffen wir dort, wo das inhaltliche Interesse überwiegt oder gar ausschliesslich ist. Die Dar-

stellung als solche kann in der kurzen Zeit zwischen Gedanken und Niederschrift gar nicht zum Problem werden.

Es ist zunächst der stichwortartige TB.-Stil, der die wesentlichen Leistungen und Ergebnisse des Tages zusammenfasst. Das Interesse ruht so einseitig auf den Gegenständen und auf den mit ihnen vollzogenen Handlungen, dass sich die Formung eigentlicher Sätze erübrigt: Ecrit des lettres. — J'ai tâché de lire et de penser (I, 28). Solche Satzteile leiten bisweilen TB.-Abschnitte ein, bestimmen kurz die Situation, doch bleiben Stellen dieser Art im ganzen selten, denn das Interesse liegt durchaus auf der Innerlichkeit und nicht auf der äusseren Betriebsamkeit.

Nur das tägliche Leben des Schreibers berichtende Abschnitte des TB.s sind in der Regel in leichtem Gesprächs- oder Briefton gehalten, der grössern oder geringeren Bedeutung des Gegenstandes angemessen. Vgl. etwa: Hier j'ai marché. J'étais las de travail. L'âme s'affaisait sous le poids du corps (I, 95).

Auch Ansätze zur Willensbildung mittels des TB.s tragen zum Teil Stichwortcharakter. Walter schreibt seine Absichten in Form kurzer Aufforderungen an sich selbst nieder, gleichsam als absolute Imperative, die durch jede weitere Bestimmung verklausuliert und in Abhängigkeit gebracht würden. Je eindeutiger der Wille ist, desto kürzer kann der Befehl werden. Multiplier ses émotions. Ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps; faire son âme hôtesse de plusieurs. Savoir qu'elle frémisse aux émotions d'autrui comme aux siennes . . . (I, 42). Vgl. auch etwa I, 32. Hier handelt es sich zwar um retrospektive Angabe über Absichten. Auch zu starke augenblickliche Gefühlsregungen hindern die Prosagestaltung. Die leidenschaftlichen Schreie, die pathetischen Rufe, die abgerissenen Laute der Erregtheit, bestimmen nicht zuletzt den ersten Eindruck einer Lektüre der Cahiers. Sie durchbrechen den Fortgang der Erzählung stark und bilden eine der stilistischen Eigentümlichkeiten des Jugendwerkes. Walter sagt sich übrigens selbst, dass sein Künstlertum der Heftigkeit seiner Empfindung nicht gewachsen sei. Je voudrais l'enserrer dans des formes rhythmiques, — mais l'émotion toujours fait éclater ma phrase; je n'en écris que les débris (I, 69).

Der expressionistische Charakter der Cahiers, der künstlerische Selbstwert der Expressivität und ihre Lebensfunktion ist schon hervorgehoben worden. Die Nähe und Unmittelbarkeit der Empfindung und mithin des Lebensinteresses verunmöglicht den desinteressierten Ueberblick über das Gesamtwerk und verhindert dadurch, dass das Gefühl zum frei verfügbaren Gegenstand der Darstellung werde. Die Gefühlsstärke mag wohl einzelne sprachliche und schöne Ausdruckswerte hervorbringen, die Einheit und die Komposition des Werkes stellt sie entschieden in Frage. Die Schreie und Ausrufe haben zunächst die Aufgabe, der seelischen Bewegung eine Entspannung zu verschaffen durch die Aeusserung. Der Mitteilungscharakter der Sprache tritt hier zurück hinter ihre unmittelbare Expressivität, die sich zunächst gar nicht an einen Zuhörer, d. h. an einen Zweiten richtet, sondern zwecklose Funktion des Individuums ist. So ruft Walter: Pour moi seul! Pour moi seul! Ils ne comprendront pas — que m'importe? (I, 81.) Dieser Ruf weist gleichzeitig auf die Tatsache hin, dass die äusserste ekstatische Steigerung oft zusammenfällt mit der Vorstellung oder dem Bewusstwerden der moralischen Einsamkeit. Die Verzweiflung über diese Vereinsamung ringt ihm die ergreifendsten Schmerzenslaute ab, die immer an der Grenze zwischen Schrei und Sprache stehen:

> . . . et s'emmurer dans la solitude
> et se désespérer (I, 131).
>
> Oh! parle-moi, je t'en supplie — Elsa, Elsa!
> Ma solitude m'écrase, m'affole . . . (I, 162).
>
> Les âmes sont seules!
> Les âmes sont seules! (I, 163).

Die Gebete lösen sich ebenfalls mitunter in Rufe aus. Auch hier fühlt sich das Individuum geängstigt, in seiner seelisch-sittlichen Existenz bedroht, sodass es unter der unmittelbaren Spannung nicht mehr zur Sprachformung kommt, die vor Gott übrigens leicht als eitel oder als unaufrichtig empfunden werden könnte. Eternel! aie pitié de moi! J'ai peur de la nuit! Ils sont partis tous les aimés, ceux qui peuplaient mes veilles (I, 147). O Seigneur! Je suis pur! Je suis pur! (I, 133).

Die Mehrzahl der Exklamationen fällt übrigens bezeichnenderweise ins 2. Heft. Die seelische Spannung im Kampf mit dem Werk und mit dem Feind in der Finsternis ist viel stärker als im Weissen Heft, wo die Stimmung elegischer Rückschau noch vorherrscht. Auch die moralische Auseinandersetzung ist in ein krisenhaftes Stadium getreten, und Walter apostrophiert das dem Geist widerspenstige Fleisch mit den stärksten Ausdrücken. Oh que tu sois maudite encore, — chair avilie. Oh maudite! maudite sois-tu! (I, 146).

Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Form der Sprachgestaltung sich nicht über längere Strecken fortsetzen lässt. Dem erregten Lebenswillen stehen nicht allzuviele Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung. Der Reichtum liegt erst in der Vielfältigkeit der ästhetischen Anschauung, nicht im Gefühl selber, und darum wirken gehäufte Schreie leicht eintönig-unästhetisch: Lauter Gründe, die für einen Wechsel der Tonart sprechen. Walter beobachtet selbst die Stimmungsänderung während des Schreibens: Jener Abschnitt, der so stürmisch beginnt: Pour moi seul! Pour moi seul! (I, 81) verströmt melodisch und verklingt in Betrachtung: La passion se rythme et s'apaise. . . la passion s'endort; l'âme médite (I, 81).

Wenn die ekstatischen Stücke in den Cahiers auch nicht allzu zahlreich sind, so hat doch das ganze Buch einen gewissen exklamatorischen Charakter. Sehr viele Abschnitte werden wenigstens durch einen Ausruf eingeleitet, der die gefühlsmässige Spannung angibt, auf deren Voraussetzung dann das nachfolgende Räsonnement erfolgt. Das Bewusstsein bemächtigt sich gleichsam des Themas, das aus den Tiefen der Affektivität hervorquillt. Vgl. etwa: Enfant que j'étais de croire que tout pouvait se dire! (I, 112, 130). Faciles, les premières ferveurs . . . (I, 131).

Satz-Parallelismus: Nicht emotionalen Charakters sind weiter die parallelen Satzglieder bei Aufzählungen. Auch hier kann er sich auf die Freiheit des TB.-Schreibers berufen, der sich an die wesentlichen Momente eines Eindrucks halten und die Beziehungsglieder und -Wörter der Sprache vernachlässigen kann. Gide rechnet den Eindruck bisweilen assoziativ nach: Les soirs d'été, les nuits de fête, sous les marronniers comme à l'ombre d'antiques térébinthes, dans les chants, les rumeurs de l'ivresse — les

courtisanes ont appelé, les courtisanes errantes (I, 106); oder: Les longues marches au soleil, à la pluie, dans la poussière des routes; l'esprit inerte, le corps tranquille: la chair contente — et la nuit, le sommeil tout de suite, brutal et sans rêves . . . (I, 107).

Hier haben wir eine Sprache vor uns, die unmittelbar diejenige der Nourritures vorauszunehmen scheint. Wenn wir auch die freien und die metrischen Verse ausnehmen, so können wir den Rest des Buches doch nicht als Prosa im gewöhnlichen Sinne ansprechen. Dafür ist sie innerlich zu bewegt, formal irgendwie zu exzentrisch. Der Ausrufcharakter erhält sich auch dort, wo die Rufe sich zu syntaktisch vollständigen Sätzen ergänzen. Die Sätze unterstreichen schon durch ihren äussern Bau das gefühlsmässig Wichtige, mehr als sonst im Französischen üblich ist, was den gleichmässigen Prosafluss unterbricht. Auch dort, wo die Erregung den Satzbau nicht sprengt, spannt sie ihn doch und verdreht ihn bis zu den Grenzen des schlechterdings Erträglichen. Diese Sprachdeformationen des Affekts unterscheiden sich indessen von denen, die um musikalischer Wirkungen in Kauf genommen werden. — Im ersten Fall, glaube ich, haben wir es mit einer durchaus unwillkürlichen Stilerscheinung zu tun, die sich unschwer aus dem Grundsatz der erlebnisgetreuen Darstellung ableiten lässt. Die Niederschrift soll dem gleichzeitigen seelischen Ablauf und dem Denkvorgang entsprechen. Die Vorstellungen und ihre Elemente reihen sich in der Folge ihrer Bewusstwerdung auf im Satze: Ton esprit! Ah! que je lui voulais donc de mal autrefois (I, 77). Das Objekt steht hier offenbar im Mittelpunkt des Interesses, ja der Erregung, deshalb wird es vorausgenommen, wie in der täglichen Umgangssprache. Auch durch Nachstellung wird ein Satzglied hervorgehoben: Va! Je la forcerai bien de parler, ta pauvre âme (I, 77). Häufig ist ferner auch die Vorausnahme der Umstandsbestimmung vor das Subjekt: En des plaintes de l'harmonie, ton âme étonnée reconnaîtra les siennes . . . (I, 78), doch haben wir es in diesem Falle eher mit einer Harmonisierung zu tun.

Affekthaft sind die meisten Wiederholungen bedingt, die sich in den Cahiers treffen. Das Pronomen vertritt ohne allen Gefühlswert das Substantiv. Es hat rein begrifflich die Aufgabe, einen Handlungsträger oder -Gegenstand anzudeuten. Walter setzt

ein zweites oder gar ein drittes Mal das Hauptwort, womöglich noch verstärkt durch ein Adjektiv: Ton esprit! Ah! que je lui voulais donc de mal autrefois; ton pauvre esprit qui s'effrayait des troubles de ton âme (I, 77).

Ganz offensichtlich handelt es sich bei dieser Art Sprachgestaltung um die möglichst getreue Wiedergabe der Mimik des Gedankens, des Gefühls. Diese Bemühung trifft zusammen mit dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung als ein weiterer Beweis für den seelischen Exhibitionismus und den Expressionismus des jungen Gide. Zugleich ist es ein Versuch, das Seelische gleichsam in der stilistischen Nuance zu fassen, wie Walter die Seele der Geliebten in der «inflexion de sa voix chère» erraten will. Darum bekommt der Stil hier eine Lebensfunktion ersten Ranges und wird als Mittel der Selbsterkenntnis und der Selbstoffenbarung zu einer fast sittlichen Grösse. — Wie wir es schon bei der Lebensbedeutung der Produktion feststellten, vollzieht sich die Handlung in AW. grossteils auf der Ebene der Sprachgestaltung. Jeder Satz hat für Walter die Wichtigkeit einer Selbstoffenbarung. Jedenfalls sieht er in seinem Sprachstil den unmittelbarsten, treuesten, wenn auch wahrscheinlich nicht vollkommenen Ausdruck seiner Seele.

Eigentliche Prosa: Der Grad ihrer Verhaftung in der Lebenspraxis bestimmt ihre grössere oder geringere bewusste künstlerische Durchformung. Man kann unterscheiden:

Willensbildende Prosa: Hier sucht Walter sich über seine Absichten klar zu werden. Es handelt sich vielfach um kürzere oder längere Ausführungen, die in eine lakonische Aufforderung in sich selbst ausmünden.

Erörternde Prosa lässt dem Widerspruch in sich bereits einen grösseren Spielraum, doch die Logik herrscht durchaus vor.

Erzählende Prosa hat keinen andern Zweck mehr als künstlerische Gestaltung von Vorgängen und Situationen.

Die erörternde Prosa hat noch die dramatische Bewegtheit der unmittelbaren Auseinandersetzung. Als Beispiel diene die Auseinandersetzung mit einem eigenen früheren Gedankengange I, 72 bis 73. Es handelt sich um die dialektische Dissoziation von Seele

und Geist. Walter geht analytisch vor. Die Begriffe und die seelischen Funktionen werden definiert, zu einander in Beziehung gesetzt, die Folgerungen daraus gezogen. Bemerkenswert ist das Zusammentreffen von wissenschaftlichen Begriffen mit einer leidenschaftlichen Erregtheit. Es handelt sich nicht um ein gedankliches Experiment, sondern das ganze Willensleben ist mitbeteiligt. Die Prosa mimt recht eigentlich den Denkvorgang. Donc qu'elles se rencontrent en une adoration pareille et se mêlent sur la chose admirée (I, 72). Im gewöhnlichen Abhandlungsstil stünde hier das Konditionalis. Walter setzt aber den viel lebendigeren Imperativ und nimmt gleichsam für einen Augenblick die bezeichnete Haltung auch wirklich ein. Die Wirkung sieht er darauf wiederum nicht in einem Modus der Möglichkeit, sondern in der sichern Zukunft: Elles s'oublieront elles-mêmes.

Die Beweglichkeit des innern Gleichgewichts bringt es auch mit sich, dass die Stilarten rasch wechseln. Begriffe werden durch Erlebnisse ersetzt, und der eben noch kurz und willentlich zusammengeraffte Satz verströmt in Nachdenken und Gefühlsüberschwang. Ainsi j'ai senti parfois leur fusion quand nous lisions et nous admirions ensemble — quand nous avons tous deux l'un pour l'autre prié dans la chambre de deuil de Lucie . . . (I, 72). — Es ist auch zu beobachten, dass in den Erörterungen dasjenige, was zum vornherein feststeht, oft in unvollständigen Sätzen, in irgendeiner lapidaren Formel wiedergegeben wird, während die eigentliche Diskussion, die Antithese ausführlich wird. Der eine der beiden Unterredner in Walter kann sich kurz halten, der «advocatus diaboli» ist umso ausführlicher. Vgl.: Pas de vertu sans effort: ma charité n'est pas vertueuse . . . (I, 82).

Erzählende Prosa: Die erzählenden Teile AW.s fallen zum grössten Teil auf das Weisse Heft. Hier herrscht die Stimmung beschaulicher Erinnerung noch vor, die es ihm erlaubt, mit einem gewissen künstlerischen Behagen zu erzählen. Nun ist gewiss auch die Erzählung nicht völlig zweckfrei. Sie ist auf ihre Weise eine Suche des Lebenssinnes in der Kontinuität, aber eben hier fallen Kunst-Forderung und Lebensbedürfnis aufs engste zusammen. Es ist festzuhalten, dass in den Cahiers das Element der Darstellung durchaus noch die Szene, das Bild, der einzelne Auftritt ist. Was

man Erzählung nennen könnte, besteht lediglich in einer Aufreihung solcher psychologischer Momentaufnahmen an einem Entwicklungs-Begriff. Längere Zeiträume werden nicht gestaltet, sondern in solche Augenblicke aufgelöst, die Momente verdichteten, seelisch bedeutsamen Lebens sind. Die einzige reale Zeit, die als Folge fühlbar wird, ist diejenige der Produktion.

Als typisches Beispiel einer Szene diene das Gespräch am Totenbett der Mutter. Die Beziehung auf das erzählte Erlebnis wird aktualisiert, verstärkt dadurch, dass Walter sich an die Mutter wendet. Hier haben wir einen gemeinsamen Zug eines Grossteils der Erzählungen in den Cahiers vor uns. Walter führt die Aeusserungen seiner Unterredner immer an «tu disais», «m'as-tu dit» und nimmt dem TB. dadurch, was es an Berichthaftem haben könnte. Die ganze Erzählung richtet sich an die Mitbeteiligte, und der Eindruck des erzählenden Gesprächs wird verstärkt durch die Zwischenbemerkungen: «te souviens-tu». In den Erzählungen selbst nehmen die mündlichen Aeusserungen einen breiten Raum ein. Walter macht uns glauben, dass er die gesprochenen Worte selbst wiedergibt, und die Stilmerkmale widersprechen dieser Behauptung nicht: Kurze, einfache Sätze, wie sie im Gespräch tatsächlich vorkommen mögen, die der Gefühlskurve folgen. Der junge Gide gibt hier schon einige Proben jener Dialogkunst, die er dann in den FM. zur Meisterschaft bringt.

Das Glanzstück der Erzählung in den Cahiers ist ohne Zweifel die Reiseszene (I, 37—39), die Gide auch in seine Morceaux Choisis aufgenommen hat. Die Sprache ist ausserordentlich einfach; sie löst sich oft in ihre syntaktischen Elemente auf. Satzgefüge mit Ueber- und Unterordnung treten selten auf. Dadurch wird eine gleichmässige Bewegung der Sprache erreicht wie an nur ganz wenigen Stellen des Werkes. Der Parallelismus des Satzbaues wirkt rhythmisierend, sichert einen gleichmässigen Ablauf der Zeit, sowohl der Darstellung wie auch des erzählten Geschehens. Das Vigny-Zitat wirkt in der gleichen Richtung. In diese Gleichförmigkeit eines fast vegetativen Lebens brechen die Eindrücke des Erwachens. Der Satz löst sich auf, entsprechend dem rein passiv erlebten Wahrnehmungsvorgang. Es kommt im ersten Augenblick noch nicht zum eigentlichen Denken, sondern nur zur

erstaunten Feststellung. Erst nach und nach fassen sich die Ueberraschten, und mit der erwachenden Tätigkeit des Bewusstseins formt sich auch wieder die Syntax. I, 39, trifft sich eines der seltenen Beispiele beschreibender Prosa. Der Satzbau ist hier im Vergleich mit den meisten übrigen Teilen der Cahiers erstaunlich konsistent. Die Sätze selbst haben einen weiten Schwung und sind in ihrem lautlichen Gewicht so ausgeglichen, dass man Verse vor sich zu haben glaubt:

> Les moissonneurs attardés s'en revenaient
> sur leurs charrettes pleines,
> et leurs chants alternés se répondaient
> puis se perdaient en s'éloignant.

(Vgl. auch den Schluss des gleichen Abschnittes).

Da zeigt die Sprache des Zwanzigjährigen Fülle, Sicherheit und Harmonie der Bewegung, eine gewisse schwere Pracht des Prosarhythmus wie sonst nur ganz selten. Höchstens könnte man dieser Stelle den Spaziergang 156—157 im 2. Heft an die Seite stellen. Hier nähert sich Gide mehr als anderswo der Kunstprosa, und dennoch ist es nicht ausgeschlossen, dass gerade auch diese Schilderung, die ein literarisches Prunkstück des Werkes zu sein scheint, Lebens- und Gefühlsbedürfnissen entgegenkommt. Gide geniesst die Erinnerung, die er schildert, vielleicht mehr, als er sich dem Erlebnis selbst hinzugeben vermocht hatte. Durch die Sprachmittel steigert er sich in eine geistige Euphorie hinein, die er in der Wirklichkeit nur in zitternden Augenblicken gekannt hat. Daher verweilt er auch und rundet die Darstellung ab, um seinen Glückszustand in der Produktion zur vollen harmonischen Entfaltung zu bringen. — Der Wortschatz ist zum Teil recht konkret doch die Sprache hat hier einen entschiedenen Eigenwert, das Bild ist in ästhetischer Objektivität gesehen. Dieser Umstand ist es wohl auch, der es erlaubt, das Thema über eine ganze Seite auszuspinnen. In diesen Prosastücken tritt der ausdruckshafte Charakter gegen die Eigenbewegung der Prosa zurück. Die einzelnen Wörter heben sich kaum mehr aus dem Satzganzen heraus. Das Wort fügt sich in den Satz, der Satz bequemt sich in den Abschnitt und verzichtet auf grelle Augenblickswirkung.

Freie Verse: Sie stellen vielleicht das interessanteste Stilphänomen der Cahiers dar. Ihre Abhängigkeit von ähnlichen Erscheinungen in der zeitgenössischen symbolistischen Dichtung braucht nicht näher untersucht zu werden: Wenn Gide auch Vorbilder gehabt hat, so fügen sich diese rhythmischen Gebilde im André Walter doch so zwanglos in den Wechsel der Formen, dass man zum mindesten sagen kann, Gide habe sie sich durchaus zu eigen gemacht, und was als leere Form kaum gerechtfertigt ist, wird durch die innere Haltung begründet. Es kann wohl behauptet werden, dass schlechterdings jede Prosa irgendwelche rhythmische Eigenschaften besitzt, nur ist dieser Rhythmus so kompliziert, sind die Bewegungseinheiten (die Versfüsse im Gedicht) so komplex zusammengesetzt, dass sie erst durch eine eigentliche Analyse bewusst gemacht werden können. Man denke an das Wort von Mallarmé: En vérité il n'y a pas de prose: Il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification. (Enquête de Jules Huret, p. 57). Im eigentlichen Gedicht gewinnt die Sprachbewegung, d. h. der Rhythmus gegenüber der logisch-begrifflichen Bedeutung Sprache einen grössern oder geringern Eigenwert. Der freie Vers nimmt eine Mittelstellung zwischen der Prosa und metrischem Vers ein und teilt bis zu einem gewissen Grade Eigenschaften und Wirkungen mit diesen beiden Formen der Sprachgestaltung. Aeusserlich ist er gekennzeichnet durch versartige Absätze zwischen Satzgliedern oder Sätzen, deren Silbenzahl schwankt zwischen etwa 10 und 16 Silben. Mehrere solcher Verse von ungleicher Länge können eine Art strophischer Gebilde ausmachen. Manchmal begnügt sich Walter auch mit der rhythmisch mehr oder weniger durchgebildeten Prosazeile. Dem Wesen nach bedeutet der freie Vers eine schon verhältnismässig weitgehende Verselbständigung der Ausdrucksmittel. Die Empfindung wird durch den rhythmischen Ausdruck wenn nicht bedingt, so doch schon bedeutsam beeinflusst in ihrem Ablauf. Wichtig ist indessen, dass keine vorgeschriebenen Regeln, wie in der herkömmlichen Prosodie, die spontane musikalische Ausdruckskraft der lyrisch gehobenen Sprache hemmen. Die natürliche Ausdruckskraft der Sprache, ihre seelische Bedeutsamkeit soll im Gegenteil durch den freien Rhythmus hervorgehoben und unterstrichen werden.

In den Notizen zu Allain gibt Walter die Theorie seines freien Verses: La forme lyrique, la strophe — mais sans mètres ni rimes — scandée, balancée seulement — musicale plutôt. — Et non point tant l'harmonie des mots que la musique des pensées — car elles aussi ont leurs allitérations mystérieuses. Que le rhythme de phrases ne soit point extérieur et postiche par la succession des paroles sonores, mais qu'il ondule, selon la courbe des pensées cadencées, par une corrélation subtile (I, 96).

Oft werden versartige Gebilde hervorgebracht durch syntaktischen Parallelismus: Es ergibt sich auf diese Weise als Begleiterscheinung ganz von selbst ein ähnlicher Ablauf der Satzrhythmen mit den Kennzeichen des «vers libre»: Rhythmische Gliederung einer Sinneinheit bei Nichtbeachtung der Silbenzahl. Vgl. etwa I, 145:

Que tu la fasses plus rêveuse, — toi, la silencieuse amie, à tes rayons pâlis, glissés de tes nuages.

Que tu la fasses plus abandonnée, — toi la lointaine, — aux courbes lentes des nuées que les lueurs argentent.

Que tu la fasses plus extasiée, songeuse encore . . .

oder z. B. I, 138:

La nuit, mes mains se sont tendues sans se lasser;
Mon âme refuse toute consolation;
Je me souviens de Dieu et je gémis;
Je médite et mon esprit est abattu.

Wesentlich scheint mir die Veränderlichkeit des «vers libre» innerhalb eines und desselben Gedichts. Wie schon oft gesagt, trifft man oft ganze Gefühlsentwicklungen, die von der Erregtheit des Schreies bis zur gleichmässigen Bewegung eines elegisch rhythmisierten freien Verses gehen. Innerhalb des freien Verses dauert die Wandlung oft noch an: Der Vers verflacht sich gleichsam, die rhythmischen Akzente werden schwächer, die Verszeile selbst wird länger.

Bisweilen vollzieht sich die Entwicklung auch im Sinne einer immer grössern Annäherung an regelmässige Versmasse, wenn er auch als Verslibrist vermutlicherweise seine Silben nicht zählt. Damit nimmt er teilweise das Schicksal des

freien Verse überhaupt voraus. So I, 27 und 164, f., wo sich die freien Verse den Alexandrinern und dem Achtsilbler nähern. Nach Henri Ghéon (Enquête de Jules Huret, S. 58) bedeutet das Wiederauftauchen des Alexandriners bei den modernen Dichtern: ce n'est pas quand leur pensée s'affermit, mais chancelle et ne trouve plus son rhythme adéquat. — Mitunter vollzieht sich auch der gegenteilige Vorgang, und eine rhythmisch deutlich markierte Bewegung verliert sich oder schwächt sich ab. So I, 70: Die Akzente werden immer schwächer.

Mets ta main dans ma main,
que nos doigts s'enlacent . . .

Diese Strophe schliesst:

Mais n'allons pas jusqu'au baiser,
De peur que l'amour nous distraie.

und das ganze Gedicht:

Ne parlons pas — silence.

Die Unstabilität des Rhythmus ist eines der wesentlichen Merkmale der Cahiers. Die sprachliche Vielgestaltigkeit des Werkes weist schon darauf hin. Man wird kaum ein zweites Werk finden, das solche prosodischen Gegensätze in sich schliesst, wie gerade die AW. Das rührt natürlich daher, dass Gide bestrebt war, jedem Gefühl seinen ihm entsprechenden rhythmischen und musikalischen Ausdruck zu geben, diese Stimmungsmusik gleichsam sprachlich zu kultivieren. — Die Uebergänge innerhalb der freien Verse und ihre Akzentschwäche weisen auf Gides eigene Labilität hin. Sein Wesen scheint aus lauter Uebergängen, Halbtönen und Nuancen zu bestehen und es wäre ihm unnatürlich, lange den gleichen Rhythmus einzuhalten.

Metrische Gedichte: Die eigentlich metrischen Gedichte fallen gegenüber den freien Versen qualitativ ab. Die Prosodie entsprach offenbar nicht im gleichen Masse einer innern Notwendigkeit wie der freie Vers. Doch ist der Umstand, dass sich regelmässige Verse in den Cahiers treffen, aufschlussreich für den Kunstwillen Gides. Er unterwirft sich der Metrik in einem Werk, das fast von der ersten bis zur letzten Zeile Bekenntnis ist; wenn auch der Alexandriner oder der achtsilbige Vers nicht spontan

sind, so ist es doch die Nötigung zum metrischen Ausdruck. Die Kunstform des Verses als solche wird nicht als unmittelbarer Ausdruck empfunden, der vom ersten lyrischen Schwung getragen und erfüllt wird. Den Beweis dafür bringen uns die verschiedenen nicht ausgefüllten metrischen Schemata:

— — —! — — —! Je t'aurai bien aimée (I, 164).
Oh? quand viendra la nuit? . . . (I, 169).

Hier wäre, nach der typographischen Anordnung zu schliessen, eine ganze Strophe einzusetzen.

Die Entstehungsweise eines Walterschen Gedichtes wird beleuchtet durch die Notiz: Il faut faire une pièce — alexandrins — strophe de 5 rimes (I, 101—102, f.), wo einesteils die Form, andernteils der Inhalt, der Gegenstand vorbestimmt werden. Der Ideenkreis und die Gefühls-Atmosphäre sind aus dem gleichzeitigen TB.-Text hinlänglich bekannt, sodass Gide sich die Ausführung des Stückes ersparen kann. Diese Stelle verbietet uns, in den Gedichten der Cahiers spontane Hervorbringungen zu sehen.

Indem Gide sich den Vorschriften der Metrik unterwirft, erreicht er eine Stauung und Verdichtung des Ausdrucks, wie es in der gewöhnlichen Prosa kaum möglich ist. Der Ablauf des Aeusserungsvorganges wird stark verlangsamt, und während die logische Bedeutung der Sprache zurückweicht, wird sie zur Aufnahme der sinnbildlichen Ausdruckskräfte der Seele geeigneter: die meisten Gedichte der Cahiers sind in höherem Masse symbolisch als die übrigen Texte (die Träume und Halluzinationen vielleicht ausgenommen). — Anderseits dient der Vers auch dazu, vom Erlebnis denjenigen Abstand zu gewinnen, der zur ästhetischen Betrachtung des eigenen Gefühlszustandes nötig ist. Wir stellten Gides Neigung fest, seine Persönlichkeit möglichst allseitig in vielfältiger Abwandlung darstellend zu interpretieren (reflektiv, expressiv, religiös usw.); er wollte sich weder die ästhetische noch die symbolische Deutung seiner Selbst entgehen lassen. Vom Vers als von einer gesteigerten Ausdrucksweise sind weiter die stärksten Rückwirkungen auf den Verfasser selbst zu erwarten: Die ästhetische Betrachtung bleibt nicht blosses Spiel, sondern ändert das Wesen des Gefühls selbst. Es könnte hier an die magischen Eigen-

schaften gebundener Sprache erinnert werden, doch genüge eine psychologische Ueberlegung. — Bedeutsam ist in diesen Gedichten die mehrmals wiederkehrende Wahl des Themas. Man könnte sie als Schlummerlieder bezeichnen, die sich AW. selbst singt. Es handelt sich um die letzten Phasen einer mehrstufigen Gefühlsentwicklung, unmittelbar bevor sie ins nicht mehr Bewusste versinkt. Es ist die Harmonisierung und Melodisierung eines zu Beginn heftig erregten Gefühlszustandes. Man lese:

Dormir, Dormir.
Je voudrais m'endormir, chère, sous ta caresse (I, 154).

Oh! Quand viendra la nuit? une nuit qui fait trêve.
Au tourment de penser et de ne se souvenir . . .
Quand la nuit viendra — viendra m'endormir (I, 169).

Der Eindruck verstärkt sich noch, wenn wir die Natur dieser Verse betrachten: Verse, die so akzentschwach sind, dass man sie geflüstert glauben könnte. Der Reim fehlt oft, und wo er vorhanden ist, wird seine verstrennende Wirkung durch das Enjambement bisweilen wieder nahezu aufgehoben. Man kann sich des Eindruckes einer gewissen Sentimentalität bei vielen dieser Verse nicht erwehren: Gefühlsdurst tritt an die Stelle lyrischer Bewegtheit. Manchmal fühlt man deutlich die Schwäche des schöpferischen Impulses. Am Echtesten klingen ohne Zweifel die elegischen Töne in jenen Gedichten, die das Ausgeschlossensein vom Glück aussprechen und nun den Schlaf erbitten.

Komposition

DER ABSCHNITT: Unter die Gesichtspunkte, nach denen die Form der Cahiers beschrieben werden kann, fällt die Länge der Abschnitte. Auf den ersten Augenblick mag man darin nur ein äusserliches, die Qualitäten nicht erfassendes, weil wesentlich messendes Kriterium sehen. Im TB. ist der Tageseintrag auch zugleich die Formeinheit, hier misst die Länge des einzelnen Paragraphen zugleich die Dauer des Ausdrucksimpulses. Es gibt keinerlei Formgesetze, die dem TB.-Schreiber die Länge seiner täglichen Notizen vorschreiben, wie dem Sonett-Dichter 14 Zeilen für seine Inspiration bestimmt sind. Da er nicht eigent-

lich für ein Publikum schreibt, braucht er sich auch nicht für andere zu „erklären", sondern muss ausschliesslich sich selbst genügen.

Er schreibt:

so lange er Zeit hat (äussere Bedingung),
so lange die innere Anteilnahme am besprochenen Gegenstande dauert,
so lange die sprachliche Gestaltungskraft in ihm waltet.

Diese z. T. ausserästhetischen, immer auf die Künstlersubjektivität bezogenen Gestaltungsbedingungen stehen nun in scharfem Gegensatz zu den Forderungen einer vorgefassten Formabsicht. Ich glaube, dass wir hier eine wesentliche Frage von Gides Formneuerungen innerhalb der Gattungen berühren. Das Kunstwerk muss wie der Glaube des Protestanten immer durch das Erlebnis verbürgt sein. Erlebnis aber bedeutet hier: Selbsterfahrung, die fast ausschliesslich durch Innenschau und nicht etwa durch Berührung und Gegenüberstellung der Welt erhalten wird. Vor allem ist hier Erlebnis auch Reiz, und damit ist es der ganzen Unbeständigkeit des Daseins im Schein („Maya", ins Literarische gewendet: Impressionismus) verhaftet. Am schwächsten beteiligt ist einstweilen noch das ästhetische Formerlebnis, das gegen die übrigen Lebensmächte noch nicht aufkommt.

Die Kleinheit der Elemente ist in verschiedener Hinsicht bedeutsam und aufschlussreich. Die einzelnen Abschnitte haben durchaus die Länge möglicher TB.-Einträge, und es ist unbedingt wahrscheinlich, wenn nicht mit Sicherheit anzunehmen, dass sie in einem Zug geschrieben worden sind und so auch zeitlich Einheiten der Gestaltung darstellen. Thematisch Aehnliches ist oft zusammengestellt, aber selten miteinander verbunden; der Rhythmus des unmittelbaren Ausdrucks darf nicht durch die Komposition verwischt werden. — Man gewinnt aus den Cahiers den Eindruck, dass der dichterische Atem des jungen Gide noch kurz ist. In der Regel reicht er noch nicht aus für die eigentliche Erzählung. Die Aufmerksamkeit gilt dem Einzelerlebnis, dem Einfall, dem Reiz, der Beobachtung. Das Werk ist im Allain als höhere Einheit begrifflich konzipiert, aber noch kaum verwirklicht. Der Blick auf sich selbst hemmt überall den dichterischen Fluss,

die Durchführung und Auszeichnung eines ästhetisch geschauten Bildes. Diese dichterische Kurzatmigkeit bildet ein Hauptproblem des Jugendwerkes. Gide steht hier auf dem Standpunkt, der demjenigen Valérys gerade entgegengesetzt ist: L'enthousiasme n'est pas un état d'esprit d'écrivain. Gide will gar nicht anders als aus der Begeisterung, aus dem Erfülltsein von seinem Gegenstand heraus arbeiten und gestalten. Er vollzieht die Uebertragung des Erlebnisses zur ästhetischen Schau nur in geringem Masse und lehnt es zumeist ab, die Wirkung der Empfindung auf sich über den unmittelbaren Ausdruck hinaus künstlich zu verlängern. Auf diese Weise werden freilich alle logisch aufbauenden und rednerisch entwickelnden Elemente ausgeschieden, deren sich ein Romancier sonst bedienen mag, um die mehr oder weniger isolierten Einfälle der zufälligen und unstetigen Eingebung in den stetigen Strom des Erzählwerkes überzuführen; aber es kommt notgedrungen auch keine zusammenhängende Darstellung zustande, sondern lediglich ein TB. mit kurzen Eintragungen, die von einer musikalischen Stimmungsfolge getragen und von der Schicksalsidee des Helden zusammengehalten sind. Nahezu alle äusseren Merkmale schwinden, die ein persönliches TB. vom eigentlichen Kunstwerk unterscheiden. — Wo aber ein deutlicher Zusammenhang zwischen den einzelnen Eintragungen besteht, hat der einzelne Abschnitt vielfach die Bedeutung und die Funktion von Strophen im Gedicht. Das Buch schildert nicht ein fortlaufendes Geschehen, sondern bildet ein Mosaik von Stimmungen und Gedanken, von denen jedes Element zunächst einmal Selbstwert beanspruchen kann. Momente sind es nur, deren er sich versichern kann aus der Fülle seines Erlebens. Sie sind das Substrat dessen, was das Bewusstsein ihm vom Leben bietet, Gefühle, Reize, Erinnerungen und Ueberlegungen. Aus solchen im Grunde genommen zeit- und ausdehnungslosen Elementen ist nun eine Kunst zu schaffen, deren Form einer innern Notwendigkeit entspricht.

Der reine Denkvorgang ist an und für sich zeitlos und könnte nach Art einer Gleichung dargestellt werden. Die Tatsache, dass die Winkelsumme im Dreieck 180° ist, vergegenwärtigen wir uns im Bruchteil einer Sekunde. Der Erkenntnisvorgang ist im Gegensatz dazu zeitlich ausgedehnt, selbst wenn intuitiv die Stufen

der Ableitung übersprungen werden. Im tatsächlichen Denkvorgang und mithin auch in der Darstellung muss immer der Erkenntnisprozess wenigstens in verkürzter Form und andeutungsweise nachgeholt werden, und so erhält jeder Gedanke seine zeitliche Ausdehnung.

Dann ist für Walter jeder Gedanke auch Erlebnis, d. h. er ist existenziell beteiligt. Wo immer Qualitäten aufgefasst werden sollen, muss sich das Individuum wertend, d. h. mit der Gesamtheit seiner moralischen Erfahrung einsetzen. Sobald aber der Persönlichkeitskoeffizient in Rechnung gestellt werden muss, tritt sofort Verlangsamung gegenüber dem idealen Denkvorgang ein. Je komplexer ein Gedankengang ist, desto mehr ist er nur durch eine allmähliche Annäherung und Angleichung vom Subjekt ans Objekt zu erfassen, desto unfähiger erweist sich das blosse immaterielle schematische Bewusstsein dazu. Aber dadurch wird aus dem reinen zeitlosen Denkprozess ein Lebensvorgang, der sich selbst und dessen Wiedergabe sich nur in einem bestimmten, wahrscheinlich der Willkür des Individuums entzogenen Rhythmus vollzieht. So erklärt sich, dass auch das Gedankliche im AW. immer eine literarische Längenausdehnung hat, die nicht erklärender Natur zu sein braucht, weil es ausser der Mathematik und der formalen Logik kein reines Denken gibt. In den Cahiers haben wir es zudem ja selten oder nie mit nur feststellendem Denken zu tun, sondern immer mit einer existenziellen Geistestätigkeit, die irgendwie schöpferisch werden will, sei es durch Selbsterziehung oder durch Schaffung einer zweiten freieren Wirklichkeit.

Unter den TB.-Einträgen gibt es viele, die den Aufbau von Bruchstücken zusammenhängender Werke haben. Es sind dies Abschnitte, namentlich aus dem Cahier blanc, die einen Zug aus der Erinnerung glücklich festhalten, z. B. die Erzählung I, 37 f., welche in mancher Hinsicht die PE. vorausnimmt. Aber es bleibt eigentlich doch bei den „gelungenen Stellen“ und nirgends findet sich ein Ansatz dazu, sie durch geeignete Uebergänge zu einem eigentlichen Fluss der Erzählung zu verbinden. Die Cahiers setzen sich zusammen aus lauter dichterischen und denkerischen Intuitionen, die in ihrer Wichtigkeit aber kaum untereinander abgestuft und durch keinerlei erzählerisches Bindegewebe

miteinander verbunden sind. Gide aber, der sich mit der Intuition, der unbewussten Tätigkeit begnügen will, lehnt die begrifflich ästhetische Konstruktion und den nachträglichen Ausgleich ab. Er zieht es vor, die Elemente seiner Dichtung so zu bieten, wie er ihrer in der Tiefe seiner Seele habhaft werden kann, als Geschenk des Augenblickes und des schöpferischen Zufalls. — Der Eingriff einer Aesthetik und künstlerischen Technik in herkömmlichem Sinne können wir am ehesten in der teils assoziativen, teils musikalischen Anordnung der Abschnitte vermuten.

DER AUFBAU. Die Cahiers reihen Elemente aneinander, die in einem Roman sich durchdrängen und ineinander verarbeitet werden. Oft wird eine Erfahrung nicht durch die Summe der Erlebnisse, die sich darauf beziehen, wiedergegeben, sondern durch eine Reihe von Problemen, die die Frage von verschiedenen Seiten beleuchten und betrachten. Selbst wo es um das Verständnis von Fremdseelischem geht, wird gleichzeitig der Wahrnehmungsvorgang mitanalysiert. Nie gehört das Interesse ungeteilt einem unabhängig von sich bestehenden Gegenstand.

Gide geht sehr oft assoziativ vor. Ein Gedanke ruft dem andern, Walter kommt vom Hundertsten ins Tausendste. Dies gilt sowohl vom Aufbau des einzelnen Paragraphen, wie auch von der Anordnung der Abschnitte im Werke. Von Assoziation lässt sich eigentlich schon sprechen bei der Verbindung von zwei Gedanken, Empfindungen, Gefühlen; doch wird die Natur der Assoziation eigentlich erst bei mehreren Gliedern klar. Wenn hier so ausdrücklich darauf hingewiesen werden muss, so zeigt dies einmal mehr das Vorwiegen des psychologischen vor dem ästhetischen Gesichtspunkt. Gide vermeidet nach Möglichkeit alle erlebnisfremden Schemata des Bewusstseins, darum dürfen wir von vornherein nicht nur einen Typus der Assoziation in den Cahiers erwarten. Mindestens zwei Gruppen treten deutlich hervor, die wir als die (fortschreitende) Kettenassoziation und die zyklische (zum Anfangspunkt zurückkehrende) Assoziation bezeichnen. Dem TB. und der naiven Erzählung der Erinnerung ist die Kettenassoziation gemässer. Sie setzt kaum irgendwelche reflektierende Vertiefung und Wertung der Eindrücke und schreitet unbeschwert von einem Bewusstseinselement zum andern. Dagegen ist in der

zyklischen Assoziation immer ein Ansatz zur Komposition zu finden. Sie ordnet Variationen um ein Zentralthema, zu dem die Darstellung nach jeder Ausführung wieder zurückkommt. Der Gedanke liegt natürlich nahe, zu verschiedenen Zeiten Entstandenes auf diese Weise um einen Begriff zu sammeln und so den Eindruck der freien Assoziation hervorzurufen, dort, wo man eigentlich Konstruktion und Komposition vor sich hat: Vielleicht ist das eben angeführte Beispiel (I, 59, f.) so zu deuten. Was Walter die Alliteration der Gedanken nennt (I, 96), ist möglicherweise auch als Assoziation auszulegen.

Es soll z. B. dargestellt werden, dass das kritische Bewusstsein Emmanueles die seelische Annäherung der beiden Liebenden hinderte und sie so um das Glück der Gemeinschaft gebracht hat. Das Thema wird eingeführt I, 59, durch die Lektüre der Briefe, die nur ein einseitiges Bild der Geliebten gäben: Ironie, eine gewisse Gemütskälte. — In einem weiteren Abschnitt (I, 60) wandelt Walter das Thema ab durch Erinnerungen, die den ersten Eindruck vervollständigen und berichtigen, anhand weiterer Erfahrungen. In den darauffolgenden Paragraphen betrachtet Walter die Sachlage aus etwas grösserem Abstand und erhebt sich zur allgemeinen Ueberlegung, namentlich I, 60—61. Die Erörterung dieses Konfliktes schliesst für einstweilen wiederum mit einem anekdotischen Zug, der die verschiedene Denkweise der Liebenden im Religiösen zeigt, wo sie einander fühlend doch so nahe kämen. Diese Briefstelle weist hinüber auf das nächste Thema, die Gemeinschaft der Seelen durch die gleichartige Erziehung und die spontane Einfühlung.

In so und so vielen Fällen wird man umsonst nach irgendeiner gedanklichen oder gefühlsmässigen Verbindung von einem Tageseintrag zum andern suchen. Diesen Umstand erklärt die Freiheit des TB.s. Gide bedient sich ihrer hier, teils um neue Themen einzuführen, teils um alte auf einem neuen Plan wieder aufzunehmen. — Der Komposition im gewöhnlichen Sinne wie auch der naiven Erzählung stünden für den besonderen Fall der Cahiers gewisse Bedenken entgegen. Die Komposition täuscht durch das blosse verbundene Nacheinander ursächliche Zusammenhänge vor, wo nur ein unmerklich fliessendes Geschehen oder gar eine verwirrende Gleichzeitigkeit ist. Die Erzählung im gewöhnlichen Sinne

lässt keine allseitige Begründung zu. Anders ist es im TB., wo man weniger das Geschehnis nachzeichnet, als vielmehr die Gründe zu dieser oder jener Handlungsweise zerlegt, während die Erzählung stille steht. Man vergegenwärtige sich die Erwägungen, die Walter etwa zur Niederschrift seiner Erinnerungen bewegen (I, 31). Es sind ihrer so viele, dass er den Willen durch die Ueberlegung sich abschwächen fühlt. Es liegt auf der Hand, dass ein Charakter auf diese Weise an logischer Eindeutigkeit verliert; aber dieser Verlust wird ausgeglichen durch den grössern menschlichen Reichtum, die Tiefe und Plastik, die innere Lebendigkeit. Wenn sich die logische Komposition verbietet, so ist es anderseits möglich, die Gedanken und Gefühle und Eindrücke in der Reihenfolge ihrer Bewusstwerdung niederzuschreiben; man könnte diese Komposition die denkpsychologische oder erlebnisdialektische nennen. Le meilleur, c'est d'écrire au hasard (I, 100). Nun ist freilich zu bedenken, dass der tatsächliche Ablauf unseres Seelenlebens ein unfassbar kompliziertes Geschehen ist. Was als Denken und Empfindung im Bewusstsein erscheint, stellt gegenüber dem Ganzen eine Stilisierung, eine Vereinfachung dar. Ein Abschnitt wie: Je délivrerai ma pensée . . . (I, 31) mag ungefähr dem wirklich zurückgelegten Weg des Denkens folgen, aber schon die Gedanken eines Tages, geschweige denn ganzer Wochen und Monate sind nie aufgezeichnet worden.[1]) Es findet unvermeidlicherweise eine Typisierung, ein Hervorheben des Wesentlichen, eine Sichtung der häufigsten Gedankenverbindungen statt.

Dennoch hat Gide die natürliche Abfolge nicht immer nur in Einzelheiten beobachtet. Dafür spricht unter anderem die Durchbrechung der Chronologie. Natürlich hätte er die Vorgeschichte Walters erzählend bieten können: Statt dessen bringt er sie bruchstückweise, wie sie ihm zwangslos in der Erinnerung aufsteigt. Der Grund dieses seltsamen Verfahrens ist darin zu suchen, dass Gide grundsätzlich den Produktionsvorgang selbst zum Gegenstand seines Werkes gemacht hat und diesen Vorsatz nun auch ausführt. Die zweite Reihe von Ereignissen, die das Werk gestalten, die Geschiche seiner Liebe zu Emmanuele, wird der „Haupthandlung", der Produktion, untergeordnet und in

[1]) Ansätze dazu: Proust, James Joyce, Apollinaire.

dem Rhythmus erzählt, der sich der Produktion Allains einfügt. — Wie weit dies der unmittelbaren Situation Gides entspricht, wie weit wir aber auch hier schon ein literarisches Verfahren zur TB.-Form vor uns haben, kann kaum entschieden werden. Die Absicht, den direkten seelischen Ablauf zum Kompositionsprinzip zu erheben, ist dennoch unverkennbar. — Darin ist eine Bemühung zu sehen, die eigene Bildung und den Intellektualismus auszuschalten. Die Aufgabe der Komposition wird dadurch vom ästhetischen Plan auf den psychologischen verlegt. Gide wäre durch seine literarische Kultur ohne weiteres befähigt gewesen, eine formale künstlerische Einheit seines Werkes zu konstruieren: Er zog es indessen vor, uns seine Eindrücke und künstlerischen Einfälle so zu bieten, wie sie sich ihm einstellten. Aus Misstrauen gegen die Willkür bewusster Gedankenverbindung lässt er lieber unverbunden nebeneinander stehen, was nicht durch die Notwendigkeit der Intuition in seinen Verhältnissen bestimmt ist. Bewusste Konstruktion und Komposition erscheint ihm leicht als spielerische Kombinatorik. — Auch die begrifflich nur schwer fassliche Musikalität der Cahiers wirkt einer vorüberlegten und ausgewogenen Komposition entgegen. Die lautlichen Eigenschaften der Sprache erschöpfen sie bei weitem nicht. Auch das Verschwimmen, Blühen und Wuchern der Empfindung im AW. kann als musikalisch bezeichnet werden. Die Erinnerung lässt sich nicht in vorbestimmte Formen zwingen. Die Gefühle überfluten Begriff und Bild und heben sich höchstens gegeneinander in einem gewissen Wechsel ab. Anderseits haben wir im thematischen Aufbau um Leitmotive wieder ein musikalisches Element zu sehen.

Bei Gides Geistigkeit ist indessen auch der Stimmungswechsel bis zu einem gewissen Grade relativiert. Nur der naive Mensch verliert sich völlig daran. Wer der Selbstbeobachtung fähig ist, nimmt in den neuen Zustand die Erinnerung des alten herüber und entzieht beiden dadurch ihren unbedingten Charakter, ihre absolute Wirkung. Auf diese Weise bildet sich nach und nach das Gefühl der sich wechselseitig bedingenden Beziehungen und Abhängigkeiten der Stimmungen. Alles ist mit allem verbunden, die Psychologie löst das unmittelbare Erlebnis des Stimmungswechsels und damit auch seine Formkräfte auf. Die Alleinheitsempfindung des seelischen Lebens macht die Darstellung

durch den Reichtum ihrer Bezüge vielstimmiger, hebt aber die Scheidungslinien zwischen den Zuständen auf und wirkt dadurch grundsätzlich der Komposition entgegen. Formal ebenso auflösend wirkt sich die unbedingte Subjektivität Gides aus. Man denke an die Kritik der eigenen Selbstgefälligkeit, die Gide im Vorwort zur Auflage von 1930 an den Cahiers übt. Der schrankenlose Individualismus fordert das Recht, jeden Augenblick eine sachliche, logische oder ästhetische Ordnung zu durchbrechen.

Neben dem konkreten Ablauf der Gedanken und dem musikalischen Stimmungsrhythmus könnte als Grundsatz der Komposition ein entwickelndes, genetisches Verfahren in Betracht gezogen werden. Das Ziel ist der Tod oder der Wahnsinn des Helden: daraufhin werden nun die Elemente sich steigernd ausgerichtet. So ergibt sich die Verteilung der wichtigsten Themen und der Hauptmasse des Buches: Die Erinnerung an das Zusammenleben mit Emmanuele, im Weissen Heft. Dieser Teil des Werkes kennt noch kaum den Kampf. Erst gegen den Schluss steigert sich die Spannung im Verzicht auf die Geliebte. Das Leitmotiv des Schwarzen Heftes ist Tod und Wahnsinn. Gegenüber dem noch zwischen mehreren Richtungen schwankenden Weissen Hefte zeigt das 2. einen bedeutend strafferen Aufbau und eine stärker markierte Steigerung. Sie beginnt mit dem Plan zu Allain, seiner Ausführung und einem eifrig betriebenen Studium. Schon sieht er für seinen Helden den Wahnsinn voraus und nimmt damit auch sein eigenes Schicksal vorweg. Es folgt der Tod Emmanueles. Nun ist das Ziel gewiss: Walter muss seiner Geliebten folgen. Die grosse Anspannung zur Arbeit bis zur Uebermüdung, Askese und krankhaftes Verlangen nach der Ekstase und der Vision, Zweifel, sein Jugendlaster mit den Selbstvorwürfen und Minderwertigkeitsgefühlen nach jedem Nachgeben, die Halluzinationen durch Musik heraufgerufen und beschworen, die Beobachtung der eigenen Auflösung und Zersetzung, das Schwinden des Bewusstseins, dies alles sind ebensoviele Stufen zum Wahnsinn und zum Tode. Doch handelt es sich hier eigentlich nur um vorwiegende Stimmungen, um thematische Zentren, um die herum sich aber jeweils sehr verschiedenartige Elemente gruppieren, welche ihrerseits unter sich nicht verbunden sind. Wir haben nicht etwa mögliche Kapitel vor uns, die planmässig ausgearbeitet wären,

sondern auch innerhalb der einzelnen Abschnitte, deren genaue Grenzen zu bestimmen fast unmöglich ist, noch einen krankhaft raschen Stimmungswechsel. Walter legt den Weg zum Wahnsinn nicht etwa in gerader Linie zurück, sondern, wenn ein Vergleich dieser Art schon erlaubt ist, er nähert sich seinem Schicksal in einer Spirale.

Die Konvergenz scheint mir im Schwarzen Heft deutlicher als im Weissen. Anderseits ist aber die Wesens- und Bildnis-Aehnlichkeit zwischen Gide und Walter im 1. Heft grösser als im 2., sodass man wohl annehmen kann, dass Gide im 2. freiere Hand in der Komposition hatte und weniger durch die Bekenntnis behindert war. Doch ist auch im Cahier Noir die Unmittelbarkeit des TB.-Tones durchaus gewahrt und dessen lockerer, ungezwungener Aufbau beibehalten.

Werk und Tagebuch

AW. gibt sich uns als TB. und wenn irgendwo, so ist sicher hier die TB.-Form gerechtfertigt. Auf der andern Seite erheben auch die Cahiers den Anspruch darauf, ein Werk, eine künstlerische Leistung zu sein. Zudem zeigen sich beim Vergleich AW.s mit dem gleichzeitigen Jugend-TB. doch bedeutsame Unterschiede, deren Natur noch näher zu bestimmen ist.

Schematisch könnte der wesentliche Gegensatz etwa folgendermassen bestimmt werden: Die Einheit des TB.s ist funktional, a posteriori, das Ergebnis der Selbsterfahrung und des TB.s, die Einheit des Werkes aber ist intuitiv, a priori.[1]) Das Verhältnis des TB.s zu AW. mag angedeutet sein im Verhältnis der Cahiers zu Allain. Wir haben es hier mit den Stufen einer sich steigernden Stilisation nach dem Typischen hin zu tun. Gewiss ist die Einheit Walters nicht in einem logisch-einheitlichen, in einer kurzen Formel zusammenfassbaren Charakter des Helden zu suchen; ja es ist eines der Ziele der Cahiers, gerade der Vielfältigkeit der menschlichen Empfindungen, dem «parallélisme des passions» Ausdruck zu geben. So sehr aber der junge Gide seine eigenen Gegensätze und Widersprüche im Walter steigern mochte, so

[1]) Vgl. R. Fernandez: Stendhal. (Messages I, S. 79, f.)

zeigen uns doch die TB. einen reicheren Menschen mit vielfältigeren Möglichkeiten. Gerade die Zerrissenheit Walters, der Umstand, dass alles und jedes zum Anlass eines inneren Zerwürfnisses werden kann, vereinheitlicht das Bild auch bis zu einem gewissen Grade. Walter ist zwiespältig, Gide ist aber schon im Jugend-TB. vielfältig, „pluralistisch", wie Thibaudet von Montaigne sagt. Als Gide die Cahiers zu redigieren beginnt, wird er vermutlicherweise schon geleitet von einem geschauten, intuitiv erfassten Charakterbild und vom Schicksal des Helden. Trotz der bunten Komposition des Werkes wird die treibende Kraft vom Ganzen und nicht von den Teilen ausgegangen sein. Natürlich ging es auch bei dem Werk um Persönlichstes; aber mit seinen Begeisterungen, Gefühlen, Aengsten und Verzweiflungen belebte er nun den als Schicksals-Einheit aufgefassten Mythus seiner selbst.— Bekennen wir es: Jede Stufe der künstlerischen Schöpfung ist der verstandesmässigen Erklärung leichter zugänglich als gerade die der künstlerischen Empfängnis, die Intuition der Einheit des Sinnes und des Zusammenhanges der Elemente, die im Dichter schon bereitliegen mögen.[1]) Bekanntlich hat ja auch Gide grosse Teile eines ersten, sonst nicht mehr erhaltenen Jugend-TB.s in die Cahiers übernommen: Vom Augenblick an, wo er Walter als Schicksal und Charakter vor sich sieht, erhalten diese Seiten einen neuen Sinn und seine Produktion ist auch nicht mehr dem Zufall überlassen und ausschliesslich von der wechselnden Eingebung bestimmt, wie es ursprünglich seine Absicht gewesen war: Le meilleur, c'est d'écrire au hasard — mais cela je ne sais plus le faire, car la vision de l'œuvre me poursuit: j'y subordonne toutes choses (I, 100).

Hervorzuheben ist die Lebensfunktion der künstlerischen Konzeption für den Dichter selber: Ueber dem scheinbar richtungslosen seelischen Fliessen und Streben erhebt sich nun ein Bild, eine Notwendigkeit, wenn auch fiktiver Art, so doch wirkungsvoll genug, um dem einfühlenden Gefühlsleben des Künstlers

[1]) Man könnte natürlich die wesentlichen Merkmale der Intuition überhaupt anführen. Bei näherem Zusehen erweist es sich aber, dass dieses Phänomen bis jetzt fast ausschliesslich negativ, d.h. im Gegensatz zur verstandesmässigen Erkenntnis bestimmt und beschrieben worden ist, womit denn freilich über das Wesen der Sache nicht viel ausgesagt ist. — Vgl. R. Fernandez: La critique philosophique. (Messages I, S. 43, f.)

zeitweilig Gesetz zu werden, seinen Ablauf zu bestimmen. Gide beschreibt in SGM. die faszinierende Wirkung der Gestalt und des Schicksals Walters während der Abfassung der Cahiers. Ganz offensichtlich dient hier die Kunst der Konstruktion der Persönlichkeit. Im TB. gelangt er noch nicht zur Einheitsschau des eigenen Wesens. Die Widersprüche sind so offensichtlich, dass er sich damit abfinden muss, sich nicht erkannt zu haben. Im TB. kommt eher der Einheitswille zum Ausdruck in all jenen Stellen, wo er mit Selbsterziehung sich über die innere Vieldeutigkeit emporzuarbeiten versucht. — Der Widerstreit der Kräfte ist gewiss eine schmerzliche Erfahrung, wenn keinerlei Zusammenfassung in irgendeinem höheren Sinn oder möglichen Ziel gesehen wird. Er kann als die Sinnlosigkeit, als der Widersinn des Lebens schlechthin empfunden werden, an dem die Persönlichkeit zerbricht und sich vernichtet. Je schärfer das Bewusstsein, desto stärker und unabweislicher ist das Verlangen nach Einheit, nach logischer Denkbarkeit des eigenen Wesens. Gide hat nun diese Einheit ästhetisch erlebt. Was er weder handelnd noch logisch-überlegend zur Einheit zwingen konnte, das zeigte ihm seine schöpferische Einbildungkraft als Schicksal und Gestalt. Walter trägt gewisse Züge der Erhabenheit, die Gide von sich wohl eher forderte, als dass er sie in sich gefunden hätte, und dennoch wird es uns wohl kaum einfallen, Walter nun als das Wunschbild des Dichters hinzustellen. Gide hat in seinem Helden sein mythisches Schicksal gestaltet, nämlich gelöst von den Zufällen der äussern Verhältnisse, nur der innersten Notwendigkeit gehorchend. Dadurch hat er seiner Zerrissenheit einen Sinn, eine heroische Bedeutung verliehen, und zugleich erreicht er durch die Darstellung seines innern Kampfes eine Art Reinigung, eine Entspannung. Auch auf diesen Zug hat er in seiner Rahmen-Schöpfung, in den Cahiers selbst hingewiesen: Selbst in seinem Tode kennt Walter eine gewisse Verklärung. Vgl. auch SGM., X, 313. Dass Gide aber den Charakter des Helden zugleich mit dessen Entwicklung und seinem Schicksal sieht, scheint mir auf Gides weiteres künstlerisches Schaffen hinzuweisen. Wenn die Subjektivität, die Wesensgleichheit des Schriftstellers mit seinem Helden den Reichtum und die Fülle bis zu einem gewissen Grade ausschliessen, ja Gide möglicherweise den Roman verbieten, so bestimmt ihn anderseits

die Fähigkeit der Schicksalsschau zum Erzähler. Der Sinn für seelische Entwicklung — vorab für die eigene — ist doch schon wach in den Cahiers. Um aber den Immoralisten schaffen zu können, muss Gide in den Nourritures lernen, die äussere Welt zum Gegenstand der Gestaltung zu machen.

Aus dem Hauptunterschied, dass nämlich das Werk eine aprioristische, das TB. aber eine funktionale, nicht explizite Einheit darstellt, ergeben sich nun einige Folgerungen. Das TB. sucht die eigene Persönlichkeit, das Werk verkündet sie. Im Werk aber ist die Persönlichkeit des Helden, wenn nicht fraglos gegeben, so doch wenigstens geschaut; er ist besessen von einem Wunsch, sich der Welt zu offenbaren, zu manifestieren. Daher auch der Expressionismus. Der Formenreichtum ist in den Cahiers viel grösser als in dem ziemlich einheitlichen TB. Statt der vier Formstufen, vom Ausruf über die Prosa zum freien Vers bis zum metrisch regelmässigen Gedicht im AW., haben wir im TB. nur wenig Ausrufe, eine viel kühlere, verstandesmässig-klarere Prosa, die oft schon hinter der Sache verschwindet und kaum Ansätze zu freien Versen oder überhaupt zu lyrischer Sprachgestaltung. Auch inhaltlich erweisen sich Werk und TB. als zwei wesentlich verschiedene Typen: Das Hauptinteresse des TB.s liegt ohne Zweifel in der Selbsterziehung, die willens- und erkenntnismässig verstanden ist. In den Cahiers tritt sie in den Hintergrund. Wohl erfahren wir auch von Askesen, die sich der Held auferlegt, aber die Aufgabe der Kräfterichtung wird hier in viel höherem Masse von der künstlerischen Produktion erreicht. Die Einheitlichkeit des Charakterbildes kommt natürlich erst zu Stande durch die Vereinfachung der menschlichen Voraussetzung. Gewisse Seiten seiner Eigenart, durch die ihm das Weiterleben überhaupt erst möglich war, hat Gide in den Cahiers noch nicht gekannt. Diese Züge und Entwicklungsmöglichkeiten haben sich dann in den TB. und in den Poésies d'AW. gerade gegen das Waltertum zu behaupten in gesunder Gegenwirkung. Entsprechend der Vereinfachung tritt die Persönlichkeit Walters deutlicher zu Tage als diejenige Gides im TB. Es entspricht durchaus der allgemeinen Neigung jener ersten TB.-Hefte, nur diejenigen Punkte zu erörtern, die tatsächlich fraglich sind. Bewusst oder unbewusst sind die Cahiers aber immer eine Schaustellung der ganzen Person, mithin auch

der sicher erkannten und positiv gewerteten Züge. All die genannten Unterschiede lassen sich zum grossen Teil ableiten aus dem Umstand, dass die Cahiers doch in viel höherem Masse Ausdruck eines Zustandes und einer einheitlichen Lebenslage sind, während die TB. die Entwicklung eines längern Zeitraums wiedergeben. Das Bild seiner selbst, das er während drei oder vier Jahren verfolgt, kann unmöglich so geschlossen ausfallen, wie dasjenige, das er in der 2–3-monatigen Klausur in Annecy gezeichnet hat. Gewiss wollen auch die Cahiers das Wesen ihres Helden in einer Entwicklung darstellen, nachdem Gide einmal auf den «caractère exposé sans suite» verzichtet hat, aber diese Entwicklung bleibt doch erdacht. Sie ist sozusagen die imaginäre Senkrechte auf der Linie des tatsächlichen Werdeganges von Gide, die phantasiemässige Tiefenausdehnung seines Lebens, die reine Intensität. Bei aller Achtung vor Gides jugendlicher Fähigkeit zur Innenschau stellen wir in Walters Entwicklung doch sehr viele erdachte und nicht erlebte Elemente fest, die in einem wirklichen Lebenslauf doch nur Teilkräfte sind. Mit einem Wort: Walters Werdegang ist unter dem Druck von Gides Begriffen und Lehren notwendig theoretisch geworden. — Es ist vielleicht ein Gemeinplatz, wenn ich sage, dass das TB. sich ans Tatsächliche hält, das Werk aber Fiktionen bringt. Nur an wenigen Stellen geht das TB. phantasierend über die Wirklichkeit hinaus, und Gide bleibt sich immer der Irrealität seiner Annahmen bewusst. Nun ist gewiss auch AW. im Ganzen situationsgebunden. Der weltschmerzlerische Walter ist unverkennbar der junge Gide in Annecy, doch ist die Lage Walters völlig anders begründet: Die Verlobung und der Tod der Emmanuele sind romanhafte Erfindungen, deren Gide sich bedienen zu dürfen glaubte, ohne die innere Wahrheit seiner Gefühle zu verfälschen. Auch der Wahnsinn Walters gehört unter die Sinnbilder, die nur eine übertragene Bedeutung besitzen. Gide wird indessen gerade die tragischen Möglichkeiten seines Charakters als dessen wirklichsten Ausdruck empfunden haben, wirklicher als jene Selbstbeobachtungen, die er in seinem TB. niederschreibt. Der affektive, dem Dasein und dessen Schein leidenschaftlich hingegebene Mensch lebt ohnedies mehr in der Zukunft, in falschen oder tatsächlichen Virtualitäten als in der Gegenwart. Wenn Gide ohne weiteres den grössten Teil seiner TB.-Selbst-

erfahrung ins Werk hinübernehmen konnte, so hätte er sich aber schwerlich zum umgekehrten Verfahren verstanden. In der Einfühlung in einen geschauten Charakter ist die dichterische Phantasie zu stark beteiligt, als dass das Ergebnis unmittelbar auf den Dichter selbst übertragbar wäre. Diese Spaltung in eine fiktive und eine tatsächliche Komponente lässt sich wahrscheinlich bei den meisten Selbstwahrnehmungsvorgängen durchführen. Auch Gide wird ahnen, dass ausser der unbewussten funktionalen seelischen Einheit es eigentlich nur noch eine intuitive und imaginative Schau der Persönlichkeit gibt, die sich besser in einer Romanfigur ausspricht als in der Selbstanalyse des TB.s, die zur Wesensgleichheit verpflichtet.

Das TB. bietet zur Hauptsache Feststellung von Einzelzügen, Beobachtungen, Reaktionen. Es ist wesentlich analytisch. Synthetisch wird es in der Selbsterziehung und in der Schicksalsdeutung: Die Einheit wird in der Zukunft gesehen, um den Preis der Selbsterziehung zu erhalten. Das Werk kann als eine intuitive Integration der Persönlichkeit angesprochen werden. Es bietet die Schau des Zusammenhangs — aber ein solches Gesamtbild kann nur geahnt und nicht bewiesen werden. Die Lebenswichtigkeit des Werkes besteht nun gerade darin, dass den tragischen Neigungen seiner Natur eine gewisse fiktive Wirkung ohne tragische Folgen gegeben wird. Vielleicht versichern wir uns unserer tiefsten Regungen nicht durch Selbstprüfung, sondern dieses Uneingestandene fliesst ein in Annahmen und Vermutungen, mit denen wir am Leben anderer Anteil nehmen.

Doch verraten die Cahiers anderseits durch viele gemeinsame Züge ihren Ursprung vom TB. her. Im TB. wie in den Cahiers sehen wir Gide dem gleichen Intuitionismus und Subjektivismus ergeben. Deutlich bahnt sich hier schon die Ueberzeugung an, dass der Augenblick der Eingebung und der Produktion der einzige unmittelbare Zugang zum Ewigen sei. — TB. und Werk sind noch verwandt durch die einseitig auf die Innerlichkeit gerichtete Grundhaltung. Auch vom TB. kann ja nahezu das Gleiche gesagt werden wie von den Cahiers: La vie phénomenale absente I, 95; oder la vie toujours intime I, 31. Auch stehen beiderorts moralische, ja moralistische Interessen im Vordergrund, wie ja nach SGM. das Pathos

der Cahiers durch eine sittliche Verzweiflung bedingt ist. Liegt der Schwerpunkt in den Cahiers noch mehr in der künstlerischen Produktion als der eigentlichen organisierenden Mitte der Persönlichkeit, so tritt sie doch auch im Jugend-TB. durchaus als Selbstwert auf. Wenn immer Gide zur Feder greift, so muss es unter ausserordentlichen Verhältnissen und Umständen geschehen. Er erwartet sichtlich die tiefsten Offenbarungen vom Zustand der Inspiration, ausserhalb dessen er überhaupt nicht schaffen will.

Durch die Produktion ist schliesslich der Schicksalswille beider Selbstdokumente verbunden. Beiderorts erscheint das Kunstwerk als der letzte Lebenszweck, zu dem schliesslich auch die Sammlung und Selbsterziehung nur als Mittel betrachtet werden können. Ob Gide über sich spreche oder ob er einen AW. vor den Leser stelle, immer ist es der um den Lebenssinn und um sein Schicksal ringende Künstler, den wir vor uns haben.

Traités

Der Leser, der nach der Lektüre AW.s die Traités hernimmt, kann sich formal kaum einen grössern Gegensatz vorstellen: Mit einer seiner kennzeichnenden Schwenkungen ist Gide vom bekennerischen, kaum transponierten Tagebuch zur scheinbar ganz kalten und objektiven Kunstform übergegangen, als wollte er sich durch den einmaligen Entschluss zur Objektivität ein- für allemal das Abgleiten ins Persönliche verunmöglichen. Gestalten und Landschaften dieser Bücher muten auf den ersten Blick so ausschliesslich durch den Kunstwillen des Schöpfers bedingt an, scheinen in ihrer monumentalen Einfachheit so weit entfernt von Gides gewohntem Psychologisieren, dass man die Selbstdarstellung auf den ersten Blick übersehen könnte. Uns interessieren die TR. nicht so sehr als fertige Kunstwerke, sondern vielmehr in ihrem Verhältnis zum Dichter. Die TR. werden kaum je mit Gides grossen Werken auf eine Stufe gestellt; sie sind für den Verfasser wichtiger gewesen als sie es heute für das Publikum sind: Gide hat darin ästhetisch experimentiert um freilich schliesslich zu erkennen, dass der eingeschlagene Weg nicht auf die Länge gangbar sei. Gide hat wohl selbst gefühlt, dass seine Schöpfung durch das Streben nach Selbsterkenntnis und Klärung des eigenen moralischen Willens der Gefahr ausgesetzt war, zum psychologischen Dokument zu entarten. Vielleicht noch mehr als diese Bedenken führte ihn die Einsicht in die sittliche Relativität der Ergebnisse seiner Spekulationen zu der betont ästhetischen Haltung: Denn das Waltertum selbst ist ihm ja seit der Abfassung der Poésies d'André Walter fragwürdig geworden. Bevor noch diese Menschlichkeit ihren vollgültigen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, ist er innerlich davon abgerückt.

Der junge Gide hatte nicht nur einen künstlerischen sondern auch einen denkerischen Ehrgeiz, der sich auch in den reiferen Jahren nicht völlig verloren hat. Darin mag ein äusserer Anlass zur Objektivität der TR. liegen: Der Verfasser will seinem Werk

eine grössere Allgemeinbedeutung geben, indem er es über das persönliche Erlebnis erhebt. Im Narcisse scheint geradezu der Versuch vorzuliegen, mit dichterischen Mitteln eine Philosophie und Aesthetik zu bieten, und diese Absicht ist auch in den beiden folgenden TR. noch erkenntlich. Man könnte es auch als Experiment bezeichnen, dem Gedanken affektiven Wert zu geben, ausgehend von der Ueberzeugung, dass Wissen uud Begriffe nur als menschliche Haltung, Tat und Schicksal auf die Gefühlswelt wirken. — Dadurch ergibt sich auch eine Verbindung zum Mythus, wo sich der Gedanke noch nicht vom Bildhaften und vom Ereignis abgelöst hat. Wenn aber der Mythus auf dem Uebergang vom Bild zum Begriff steht, so ist die Bewegung in Gides TR. offenbar rückläufig, indem zu einer Abstraktion die bildhafte Entsprechung gesucht wird. — Mit solchen dichterisch-philosophischen Spekulationen aber ist der Symbolismus im Begriff, die engeren Grenzen der Kunst zu sprengen. Vielleicht aber handelt es sich, im Zusammenhang mit der literarischen Bewegung betrachtet, weniger um eine ausserkünstlerische Leistung, als vielmehr um das Bestreben, ein weiteres Gebiet des menschlichen Daseins, eben das der gedanklichen Abstraktion, in die Kunst einzubeziehen. Dass schliesslich die Kunst das Uebergewicht über die Wahrheitsforschung davongetragen hat, gesteht Gide selbst (I, 365).

Indessen ist die dichterische Objektivität nicht so streng durchgehalten, dass Gide nicht selbst oft das Wort ergriffe, um dem Leser über seine persönliche Einstellung zu den Gegenständen der Schilderung klar zu machen. Alle drei TR. haben Vorworte und Rahmen, die den Dichter absichtlich miteinschliessen, und die als direkte Selbstdarstellung gewertet werden können. Ihnen gilt unsere erste Aufmerksamkeit. Auch innerhalb der Texte haben wir viele persönliche Bekenntnisse und Einsprengsel, die uns keinen Zweifel darüber lassen, wie wenig Gide sich mit den Gestalten und Vorgängen identifiziert, und wie sich im Laufe der Niederschrift selbst das Verhältnis zur Schöpfung dauernd wechselt und verschiebt.

Dann aber ist vor allem dem Symbolgehalt der TR. nachzugehen. Figuren, Landschaften und Geschehnisse stehen als Sinnbilder einer Wunsch- und Wertwelt in einer zwar beweglichen,

aber doch annähernd zu bestimmenden Beziehung zum Dichter. Die morgenländische Farbigkeit des Voyage nimmt als Wunsch die sinnliche Fülle der afrikanischen Erlebnisse voraus. Von der Tentative sagt Gide selbst, dass sie der klagende Sehnsuchtsruf der eigenen Begierde sei.

Bevor wir auf die besondere Bedeutung jedes einzelnen TR. eingehen, betrachten wir die menschliche Situation, der diese Werke ihren Ursprung verdanken. Sie ist weitgehend bestimmt durch den Zusammenbruch des Jugendmystizismus einerseits und die Erwartung des Durchbruchs des eigenen Wesens anderseits. Die ganze Lage erscheint uns als ein labiles Gleichgewicht im bloss ästhetischen Bewusstsein, indem Gide weiss, dass er zu einer freieren Menschlichkeit durchdringen muss, sich aber aus äussern und innern Hemmungen noch nicht zu entschliessen wagt. Gide versucht auf ästhetischem Plan zu verwirklichen, was nur als sittlicher Entschluss Gültigkeit und Wert bekäme. Es ist ein Zug menschlicher Aufrichtigkeit — einer Aufrichtigkeit vielleicht wider den Willen des Künstlers —, dass aus diesem Grund das unverbindlich Spielerische der rein ästhetischen Fiktion nie schwindet und den TR. den Charakter rein artistischer Erzeugnisse gibt. Deshalb wird die Doppeldeutigkeit wohl in der ganzen Produktion Gides nirgends so stark fühlbar wie in diesen Prosakunstwerken.

Im Vordergrund haben wir hier erstmals das Ergebnis von Gides Kunstwollen: Objektive Kunstwerke, die sich scheinbar selbst genügen und die von der Verhaftung und Abhängigkeit vom Dichter weg zum Eigenleben in ihren innern Bezügen streben. Dieser Absicht entspricht die Rundung der dichterischen Vision. Der Narcisse umspannt eine ganze Aesthetik und Ethik; die Tentative schliesst mit Absicht jede Komplikation des Liebeserlebnisses aus; die Reise Urians geht von den Tropen bis zum Pol. Die Sprache findet eine gewisse Selbstrechtfertigung im Stil, der sich weit vom fragmentarischen und expressionistischen Ton AW.s entfernt. Unter der objektiven Anschaulichkeit verfolgt Gide zwar auch hier noch musikalische Effekte; aber statt eindrucksvoller Dissonanzen sucht er nunmehr die Harmonie. Selbst wo der Stil sich pathetisch steigert (wie etwa bei der Schilderung des Unter-

gangs des Paradieses, I, 212), vergisst Gide die Getragenheit des Tones nicht. Nur mittelbar beteiligt, hat er jeden Augenblick die Ausdrucksmittel in seiner Gewalt. Dem gleichen Bemühen entspricht auch die Typik der Personen und Schicksale. Narcisse ist der Mensch schlechthin, der sich, die Welt und die Kunst zu erkennen trachtet. Der antike Mythus bietet ihm diese Figur, und Gide tut kaum etwas, um sie zu aktualisieren. Luc und Rachel sind die Liebenden überhaupt. Dass Luc auf die Dauer nicht von dem einen Liebeserlebnis zehren kann und auf weitere Abenteuer aus muss, ist allgemein männliches Schicksal. Die Liebe Lucs und Rachels ist eine antikisch-einfache sinnliche und seelische Bindung zweier schöner junger Menschen. Ihre Gefühle folgen dem Rhythmus der Jahreszeiten und werden von der Natur eingegeben und von ihr wieder aufgenommen. Desgleichen sind die Helden des Orion im Voyage typisch charakterisiert in zwei Gruppen: diejenigen, die der Verführung im Land der Königin Haiatalnefus verfallen und die anderen, die bis ans Ende allen Ablenkungen vom eigenen Schicksal heroisch widerstehen. Die Vielheit der Namen deutet lediglich darauf hin, dass die Fahrt in einer Art idealer Gemeinschaft unternommen worden ist. Ihr einziges Erlebnis ist die Suche nach der eigenen Bestimmung und die Hindernisse, die sich ihnen umsonst in den Weg stellen. Es ist das menschliche Schicksal in räumlicher Projektion.

Die TR. spielen in einer idealen, man möchte fast sagen ideellen Welt. Gide verwirklicht das ästhetische Programm des Narcisse und verlegt die Handlung in jenes Paradies, das er in diesem TR. beschreibt. Car l'œuvre d'art est un cristal — paradis partiel où l'Idée refleurit en sa pureté supérieure (I, 216). Der Dichter soll wie der Gelehrte aus den unvollkommenen Erscheinungsformen die schönen Urformen aller Dinge heraussehen und darstellen. — Und so schafft Gide in seinen TR. eine Welt der reinen Innerlichkeit. Alle Dinge und Vorgänge sind mit grösster Deutlichkeit gesehen. Die Farben des Vordergrundes leuchten in kristallener Klarheit. Einzig der Narcisse bleibt etwas blass abstrakt-ideologisch. Die Tentative können wir uns noch allenfalls im Sommer einer der glücklichsten Landschaften Frankreichs vorstellen. Der Voyage aber spielt äusserlich zur Hauptsache in einem farbenprächtigen Märchenorient. Alle Objekte sind in Greif-

nähe; die Luftperspektive ist aufgehoben. Auch die inneren Distanzen existieren kaum: Die seelische Wirklichkeit, von der alles Erscheinende nur Sinnbild ist, äussert sich unmittelbar und verbraucht sich nicht an äusseren Widerständen. Selbst die Helden des Orion werden nicht eigentlich durch Hindernisse zurückgehalten. Sie haben lediglich Stufen der Entwicklung (Sinnlichkeit — Langeweile — drohender Tod im Eis der Abstraktion) zu durchlaufen. Jedenfalls führt der Dichter sie nie in das eigentliche unbekannte Leben hinaus. Diese Vision der Welt würde uns als blosse Spielform von Gides Möglichkeiten nicht weiter zurückhalten, wenn sie nicht als wesentliche Tendenz in sein späteres Werk eingegangen wäre. Im Voyage handelt es sich deutlich noch um Wunschbilder; aber das Ueberraschende ist nun, dass die erlebte Landschaft (in den NT. und im IM.) diesen Wünschen gleicht, natürlich bereichert um die sinnliche Präzision. Dieser Umstand weist darauf hin, welchem seelischen Bedürfnis die tatsächliche Reise nach der imaginären entsprach, wie dynamisch, d. h. durch seelische Kräfte bedingt, die Landschaftsbilder in den NT. sind.

Aber wie das Paradies im Narcisse durch Adams Drang nach Erkenntnis zerstört wird, so zersetzen sich auch die Bilder, die Gide beschworen hat. Möglicherweise hat Gide die kritische Absicht nicht von allem Anfang an in sich getragen, sondern hat die Vision, die er in sich trug, zunächst nur einmal mit aller Eindringlichkeit gestalten wollen. Hätte Gide sich von der seelischen Wirklichkeit seiner Fiktionen überzeugen können, so wäre es vielleicht auch geschehen. Aber das Gewissen, die moralische Reaktion erweist sich als stärker als die künstlerische Gestaltungskraft — und so wird in typisch Gide'scher Weise das Ziel verlagert: Die TR. werden zu Widerlegungen ihrer dichterischen Fabeln. Nicht mehr das erzählte Geschehen, sondern die sich am Vorstellungsgehalt brechenden Gefühle des Dichters werden zum eigentlichen Ereignis erklärt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass hier eine ästhetische Falschmünzerei vorliegt und dass ein künstlerisches Versagen nicht ohne Gewaltsamkeit zu einem psychologischen Gewinn umgewertet wird.

Wie dem auch sei, jedenfalls ist nur von hier aus der Gide'sche TR. verständlich: Eine naive Fabel, ein Mythus wird erzählt —

aber das Wesentliche sind die komplizierten Reaktionen des Erzählers, die Spiegelungen einer modernen gebrochenen Natur auf den Urbildern menschlichen Daseins. Natürlich geht schon viel Eigenerlebnis in die Erzählung über (Landschaftsbilder und latente Sensualität in der Tentative und im Voyage); aber die seelische Berührung mit der Fabel gelingt doch nur punktweise, und das Bewusstsein dieses Missverhältnisses bringt die Ironie hervor.

Aehnliche Voraussetzungen gelten freilich auch für einen grossen Teil der modernen Mythen- und Legendengestaltung. Selbst viele Dichter von sogenannten „historischen" Romanen bringen im wesentlichen die Projektion ihrer modernen Künstlersensibilität auf einem historischen Sachverhalt. Mythendichtung setzt wahrscheinlich überhaupt eine Grundlage kollektiver Gläubigkeit voraus und ist wohl kaum aus individuellem Bewusstsein heraus möglich. Was den modernen Schriftsteller wohl zumeist in die Geschichte und die Vorgeschichte lockt, ist die Sehnsucht nach der Geschlossenheit des Lebensbildes.

Werfen wir nun einen Blick auf die besondere Bedeutung jedes dieser TR. und ihre gegenseitige Abhängigkeit.

Das objektivste Werk der Reihe ist der Narcisse, Traité du Symbole. Die darin entwickelte Aesthetik führt nur aus, was wir im wesentlichen schon aus anderen Zusammenhängen kennen. Dem Künstler wird die gleiche hervorragende Stellung eingeräumt wie im TB. oder im AW. Er ist der Künder der Norm und der Form unter der Entstellung der Erscheinung. — Interessant ist, dass die Idee auftaucht, das Paradies könnte nur negativ, d. h. ideell bestanden haben: on se demande si le Paradis, hors du temps lui-même, n'était peut-être jamais que là, c'est-à-dire qu'idéalement (I, 217). Der Gedanke, dass Schönheit wesentlich in der Abwesenheit der konkreten Dinge bestehe, streift Gide hier, eine Idee, die er in Mallarmés Mund oft gehört haben mag. Damit aber tritt die Kunst in ein Wettbewerbsverhältnis zum Leben, zu der bei Gide nunmehr auch ethisch geforderten Triebbefriedigung: Narcisse schreckt im letzten Augenblick zurück, als er sein Bild im Strom küssen will, eben um dieses Bild nicht zu zerstören, und er kehrt wieder zur rein betrachtenden Haltung zurück. Auch Gides Reinheitsideal erhält von dieser Seite neues Licht: Die

Reinheit bewahrt die schöne Illusion, die der körperliche Besitz zerstört.

Wie weit Gide sich dennoch mit seinem Narcisse identifiziert, zeigen die letzten Abschnitte, in denen er sich von seiner Fiktion zu lösen versucht. Was er von jener mythischen Figur sagt, kann weitgehend als Selbstgeständnis aufgefasst werden. Narcisse, der über sein eigenes Bild gebeugte und in die eigene kostbare Seele verliebte Jüngling ist das Urbild aller Symbolisten. Aber Gide fühlt nun deutlich, dass es gilt, diese Haltung zu verlassen. Was ihn bis dahin in der Kontemplation zurückgehalten hat: Angst, Scham, Gewissensbiss, Selbstehrfurcht und die Sorge um die eigenen Träume, muss nun dem Stolz weichen, eine starke Versuchung durch eine noch grössere Seelenstärke zu überwinden. — Aber schon erscheint ihm das Nachgeben gegenüber den Trieben als schöner und besser als der Widerstand.

Der TR. bringt in diesem Zwiespalt keine Lösung. Er empfindet deutlich den Mut zum Glück in einem vollen Leben als moralische Pflicht, aber er lässt diese Forderung in einer Gefühlswallung des Allerlebens auf sich beruhen.[1]) So ist denn auch der Narcisse «une tentation différée», nur dass hier der Akzent noch auf dem liegt, was Gide zu verlassen hat: Der Gedanke, dass die Kunst als Bild dem Lebensbedürfnis genüge.

Mit den beiden folgenden TR. verglichen, erscheint der Narcisse noch verhältnismässig einfach: Die Aesthetik lässt sich als Theorie weitgehend von der eigenen Existenz gelöst darstellen, was ihm umso leichter gelingt, als er sich innerlich schon von der damit verbundenen Lebenshaltung gelöst hat. In der Tentative und im Voyage erscheinen die Wertungen des Verfassers zum vornherein weniger einheitlich. Nach dem eigenen Kommentar (I, 512) hat Gide beabsichtigt, sein eigenes Glücksbedürfnis zu beschwichtigen durch den Beweis, dass der Gegenstand seiner Sehnsucht eitel und nichtig sei. Er will sich also auf dem Umweg über die deutliche bildliche Vorstellung selber belehren, da das abstrakte Wissen offenbar sein Gefühl nicht überzeugt. Gide spielt dem Liebes-

[1]) Quand pourrai-je, loin de mes moroses pensées, promener au soleil toute joie, et, dans l'oubli d'hier et de tant de religions inutiles, embrasser le bonheur qui viendra, fortement, sans scrupule et sans crainte? (I, 219)

erlebnis gegenüber zum vornherein den altklugen Besserwisser, muss ihn spielen, weil er den Mut dazu nicht aufbringt. Möglicherweise ist es auch weniger die Furcht, die ihn vor dem Zugriff zurückhält, als das Bewusstsein, sich dem Leben gegenüber soweit entfremdet zu haben, dass er sich zu jenen Reaktionen zwingen müsste, die sonst spontan erfolgen.

Was Gide hier also noch einmal versucht, ist doch die Rettung seines Traumes, indem er sich vorhält, dass die materielle Befriedigung die Schönheit zerstörte, die die Sehnsucht über die Welt ausgiesst. Er leugnet nicht seine Begierde, wohl aber die Zweckmässigkeit, ihr nachzugeben. Er begründet seine Haltung nicht mehr sittlich, wie etwa im AW., sondern nur ästhetisch. Moralisch scheint er vielmehr seinen Helden recht zu geben, denn hier schon steht die Abkehr von der asketischen Haltung als Gebot fest: Heureux ceux qui pourront aimer sans conscience (I, 232). Nirgends moralisiert Gide gegen Luc; er überlässt es der Zeit, diese Liebe zu widerlegen, ihre Vergänglichkeit zu erweisen, ohne sie mit irgendeiner Kritik zu beschweren. Was voll wirklich geworden ist, verliert seine seelische Spannung und sättigt bis zum Ueberdruss.

Gide lässt es sich angelegen sein, seinen Helden nachdrücklich von sich zu distanzieren, indem er einen Moment zwischen dem eigenen Porträt und seinem Gegenbild zu schwanken vorgibt: Puis non! Luc n'était pas ainsi; car c'est une dérisoire manie que de faire toujours parail à soi, qui l'on invente (I, 227). Aber gerade durch den deutlichen Wunschcharakter wird diese Figur zu einer indirekten Selbstdarstellung. Die Rückschlüsse auf den Dichter selber sind nicht schwierig. Ils en étaient à peine fatigués, car ce n'est pas tant l'amour, ce n'est pas tant le péché que de s'en repentir, qui fatigue. Donc ils avaient pris cette coutume de regarder bien peu sur les eaux du passé leurs actions flottantes (I, 232).

Lucs unbeschwerter Genussfreudigkeit entspricht beim Verfasser Gehemmtheit, die ständige Selbstüberwachung und -beurteilung und das Bedürfnis, sich immer vor sich selber zu rechtfertigen. Luc ist ungebrochen naiv, Gide leidet an seinen Widersprüchen, die ihm einen eindeutigen Entschluss verunmöglichen. Er möchte

aus der fraglosen seelischen Fülle heraus handeln und wirken wie sein Held, aber er vertraut seiner Stosskraft und Spontaneität nicht. Luc ist die Verkörperung der Natur, wie ein Kulturmensch sie sich ersehnen kann. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass Gide über diese Rückkehr zur Natur, die seit Rousseau bereits wieder Konvention geworden ist, gelächelt haben mag. Die Natur der Tentative ist auf jeden Fall stilisiert und gezähmt und entbehrt jeder Dämonie, eher eine Parklandschaft als ein Urwald, der gegenüber Gides zerklüftete Innerlichkeit zum mindesten den Vorzug grösserer Ursprünglichkeit besitzt. Dieser Umstand ermöglicht es ihm wohl, noch ein letztes Mal für seine Geistigkeit Stellung zu nehmen und die im TR. entworfene Naturauffassung dialektisch zu überwinden.

Luc und Rachel scheinen innerhalb des TR. eine Entwicklung zu durchlaufen und sich dem Wesen des Verfassers zu nähern. Beim Anblick des Meeres erwacht die Abenteuerlust in Luc und das Bewusstsein einer Berufung und Aufgabe. Aus der Neugierde vor dem verschlossenen Park erwächst eine Unruhe, die beide zu vollständiger Erkenntnis verpflichtet. Der Gedanke ist in Lucs Leben eingetreten, und damit ist das Paradies der frühern Unbewusstheit zerstört. Der Abstand zwischen dem Dichter und seinen Figuren verringert sich. — Handelt es sich um eine eigentliche Entwicklung? Nach dem Kommentar (I, 512) entspricht die Veränderung einem Vorgang im Dichter, der sich am Anblick des Glücks seiner Phantasiegebilde soweit gesättigt hat, dass er sie vollständig in sich resorbieren kann.

Damit berühren wir aber jenen Teil des Verhältnisses des Dichters zu seiner Schöpfung, der vor allem im Rahmen dargestellt ist. Dass Gide immer wieder den Abstand angeben muss, der ihn von den dargestellten Personen trennt, ist für seine Aufrichtigkeit bezeichnend. Sein Gewissen erlaubt es ihm nicht, auch nur einen Augenblick lang seine Wunschträume als Wirklichkeit zu betrachten, denn er hat den Preis der Handlung nicht für den Genuss bezahlt. — Der Rahmen selbst stellt sich als Anrede an eine Zuhörerin dar, der er den ganzen TR. zu erzählen vorgibt. Die weibliche Gestalt dient vor allem dazu, die moralische Situation des Dichters in Gegensatz zu seinem Helden zu setzen:

eine unsinnliche Seelenfreundschaft verbindet die beiden, die aber gerade durch den Ausschluss des Sinnlichen schmerzlich unvollständig bleibt: Vous savez que nos tristes amours se sont égarés dans la lande ... vous m'avez désappris d'être heureux (I, 231). Il en est, vous savez, nous le savons, qui chemineront parallèles et ne pourront pas s'approcher. Man kann in dieser Figur bereits eine Vorform der Ellis (im Voyage) und der Angèle (Paludes und Billets) sehen. Gerade die Naturwidrigkeit einer solchen Freundschaft erklärt die Ironie, die später auf die Gestalt fällt, hier aber bereits leicht angetönt ist, wohl die nämliche Ironie, mit der ein Invertierter seine Rolle einer Frau gegenüber betrachten mag.

Neben der eigenen Lage enthalten der Rahmen und die persönlichen Aeusserungen vor allem die ästhetischen Empfindungen und Probleme zum Gegenstand: Der steigende Ueberdruss des Dichters an seiner Schöpfung. Luc et Rachel s'aimèrent; pour l'unité de mon récit, ils ne firent même rien d'autre (I, 231). (Man beachte die Ironie, mit der Gide bereits die stilisierende Traité-Technik beurteilt). Mais n'en disons pas trop, Madame, car voici presque qu'ils nous plaisent (I, 235). Madame, cette histoire m'ennuie ... il nous fallait gagner l'automne: je n'aime pas abandonner n'importe quelle tâche entreprise (I, 239).

Man kann sich nunmehr fragen, bis zu welchem Grad diese Aeusserungen tatsächlich einer Stimmungsabfolge im Dichter selbst entsprechen, wieweit der Rahmen das Journal der Tentative darstellt. Danach hätte er naiv zu erzählen begonnen, wäre sich nach und nach seiner künstlerischen Ziele bewusst geworden und hätte die Aufgabe schliesslich nur aus Pflichtgefühl gegen die eigene Langeweile zu Ende geführt. Im grossen und ganzen mag diese Darstellung dem Erlebnis entsprechen, im einzelnen aber ist die Entwicklung wahrscheinlich gegen das Typische hin stilisiert. Die Sättigung der Vorstellung durch den dichterischen Gegenstand ist voraussichtlich bereits als typischer Produktionsvorgang erfasst und wird im TR. weniger als Erlebnis geboten als vielmehr durch das Erlebnis an einem Gegenstand des künstlerischen Schaffens illustriert. Die Stellen, wo der Dichter die Objektivität der Erzählung durchbricht, entsprechen wesentlichen Punkten der Schilderung (nach dem ersten Zusammentreffen von Luc und Rachel,

im Sommer und im Herbst), was ebenfalls für eine absichtliche Komposition spricht. — Als eine Stilisierung des tatsächlichen Erlebnisses ist schliesslich auch der Schluss des TR. zu werten, wo der Dichter, von seinem Wunschtraum befreit, sich wieder seinen Studien zuwendet. . . . je suis assis auprès du feu; près de moi sont mes livres . . . Je suis heureux; je vis; j'ai de hautes pensées (I, 235). Doch ist dieses Ende keine ungetrübte Katharsis, denn Gide schwankt immer noch zwischen dem kontemplativen Studium und dem Aufbruch zum neuen gefährlichen Leben. Was ist aber nach diesem Nachwort das menschliche Ergebnis des TR.? Die Versuchung ist aufgeschoben. Nicht Wünsche und Begierden werden ihn ins Leben hinaus locken, sondern heroische Aufgaben und Pflichten.

Wie die Tentative, erzählt auch der Voyage d'Urien eine freierfundene Fabel, diesmal eine sinnbildliche imaginäre Entdeckungsreise nach der eigenen Berufung, nach dem heroischen Schicksal. Gides Verfahren besteht darin, dass er innere Erfahrungen und in noch grösserem Masse Spekulationen über das Schicksal in die mannigfachen Erlebnisse und Abenteuer einer Seereise projiziert. Die Landungen der Seefahrer sollen Entwicklungsstadien entsprechen. Damit wäre etwa die Carte du Tendre oder Dantes symbolische Wanderung zu vergleichen. Ein zeitliches Nacheinander wird hier zugleich in ein räumliches Nebeneinander aufgefaltet, wobei den Landschaften und Ereignissen wieder hervorragende sinnbildliche Bedeutung zukommt. Doch wird hier deutlich fühlbar, dass es sich nicht so sehr um eine Entwicklung handelt als um die moralische Dialektik Gides, denn die Unterlage ist weniger erlebnishaft als gedanklich. Deshalb will uns der Symbolismus der Bilder so selten wirklich ergreifen und überzeugen, denn wir fühlen allzudeutlich die Umsetzung in Anschauung, die Gide mit seinen Gedanken und Spekulationen vorgenommen hat. Es entstehen eher Allegorien als Symbole. Für unseren Geschmack artet hier die symbolistische Technik, gerade in ihrer expliziten Ausführlichkeit und Breite, in Widersinn, Künstlichkeit und Künstelei aus. Symbole müssen in ihrem Kern spontane Hervorbringungen sein, wenn seelische Bedeutung in sie einströmen soll. Wie hohl und dürr mutet uns der Voyage an neben dem verwandten Thema des „Bateau ivre". Aufrichtig tief

erlebt und erfühlt ist freilich das Sinnbild der Reise selber. Die Reise ist ein Leitmotiv in Gides Leben, und dazu noch die Reise im pathetischen Sinne: Die Flucht aus der „bittern Nacht des Gedankens und der theologischen Ekstase". Aber noch hat Gide die Reise, die über sein Schicksal entscheiden soll, nicht angetreten, und der Voyage ist lediglich von der Sehnsucht nach dem Fernen, nach dem Andern, vom Alltäglichen weg zum Verschiedenen getragen.

Die Gestalten sind flächenhaft und abstrakt gestaltet und haben keine menschliche Tiefendimension. Sie sind nicht individualisiert; Gesten und Handlungen sind dekorativ, gänzlich unpersönlich. Einzig Ellis weicht von den konventionell-langweiligen, irrenden Helden ab. Die Emmanuele AW.s scheint sich in zwei Figuren aufgespalten zu haben: in die falsche und die wahre Ellis. Die falsche ist der unweibliche Blaustrumpf, die sich als Dilettantin in Kunst und Philosophie betätigt; die wahre aber bleibt die Verkörperung des menschlichen Seelenadels. Für die erstere hat Gide nur Spott übrig. Die Melancholie der Tentative hat sich wohl gerade wegen ihrer Unfruchtbarkeit in Ironie zersetzt. Anderseits aber hat sich Gide sinnlich vollständig von Emmanuele gelöst; die Gestalt der wahren Ellis hat sich von allen Zügen der Sentimentalität gereinigt und ist ihm Sinnbild der theologalen Tugenden geworden, des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung, wie Beatrice für Dante im höchsten Sinn. Darum ist auch auf die wahre Ellis in der Glorie des Nordlichts kein Schatten von Ironie gefallen, denn Gide würde einer ironischen Figur kaum Worte des Neuen Testaments in den Mund gelegt haben. Mit dieser wahren Ellis verwandt sind schliesslich alle die wunderbaren Frauengestalten in Gides späteren Werken, wie die Alissa in der PE. und Pauline und Rachel in den FM. Bei all diesen Figuren mag die Idealisierung, deren der Invertierte der Frau gegenüber fähig ist, den tiefsten Impuls gegeben haben.

Der Verlauf der Reise ist von symbolischer oder vielmehr allegorischer, ziemlich durchsichtiger Bedeutung. Der Océan Pathétique bringt die Versuchung der Sinnlichkeit, der die Helden aus Stolz und aus Verantwortlichkeit gegenüber ihrer hohen Berufung widerstehen. Die Versuchung selbst liegt für Gides Gefühlsweise we-

niger in der Gestalt der Königin Haiatalnefus, als gerade in der überströmenden Fülle der Landschaft, die ihn in einen sinnlichen, dem Erotischen verwandten Farbrausch taucht. Auch die Farbe kann einer erregbaren Natur das Element werden, worin sie mit Wollust ihre Persönlichkeit im Anonymen auflöst. — Im Mer des Sargasses verliert die Reise ihre Richtung im Schlammfluss der Langeweile. Nous souhaitions que les désirs s'en aillent et quand ils sont partis, maintenant comme l'ennui s'étend sans fin sur la mer grise (I, 326).

Die damit bezeichnete Wendung ist bedeutsam: Gides Geistigkeit ist wohl einseitig durch den Gegensatz zur Sinnlichkeit bestimmt. Sie lebt und bewegt sich nur aus dieser Polarität. Sie ist Widerstand gegen die Forderungen der Sinne, also wesentlich Verdrängungserscheinung. Walters Angelismus, sein Gefühl einer tieferen Berufung ist damals hauptsächlich bestimmt durch die Flucht vor seiner tieferen Natur. — So erklärt es sich, dass die geistige Spannung sich löst, sobald die Versuchung schwindet; es bleibt lediglich die zersetzende, inhaltlose Intellektualität. Sobald Gide damals nicht durch den Gegensatz Geist — Sinnlichkeit polarisiert ist, wird seine Intelligenz nihilistisch, wie im 2. Teil des vorliegenden TR., wo die Ironie das Erlebnis auflöst.

Nicht so eindeutig ist dann die Reise durchs Eismeer, an deren Ende die Helden an ihr irdisches Ziel gelangen. Die affektiven Elemente treten weiter zurück, und damit auch die Ironie. Wir bewegen uns gegen ein Gebiet der reinen Abstraktion. Menschlich gesehen, endet die Reise in der Enttäuschung und im Nichts: Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venus voir, peut-être ne nous serions-nous pas mis en route (I,362). Die Befriedigung über das Unternehmen liegt keineswegs im Ergebnis, sondern im Genuss des Stolzes, zu dem die Entsagung der Anstrengung berechtigt. Nous avons remercié Dieu de nous avoir caché le but et de l'avoir à ce point reculé que les efforts faits pour l'atteindre nous donnassent déjà quelque joie (I, 362). Darin tritt Gides Neigung zu Tage, in jedem Wert vor allem das eigene Ringen darum zu geniessen.

Wenn auch die Anstrengung hier zu keinem positiven Ergebnis führt, so kann Gide doch die Hoffnung nicht aufgeben. Der TR.

hat einen doppelten Schluss: das vergebliche Reiseziel und die übernatürliche Hoffnung, zu der Ellis ihn auffordert: . . . . rien ne finit qu'en Dieu, mon frère; donc ne te décourage pas quand tu croiras te pencher sur la mort (I, 357) — Man kann sich fragen, welcher seelischen Wirklichkeit die Verklärung entspricht, zu der sich Gide am Ende erhebt. Hat sich das Wissen um das schliessliche Heil zu einem lebendigen Glauben verdichtet? Wir haben eher den Eindruck, dass es sich um einen rein ästhetischen Zustand handelt, das Bewusstsein, eine Vision gerundet und gestaltet zu haben, die aber am eigentlichen Lebenszustand nichts ändert und deren Zerbrechlichkeit Gide nicht vergisst. Die Sicherheit gegenüber der Versuchung ist bestfalls ein vergängliches Gefühl der Geborgenheit im Geistigen. Die Aufrichtigkeit zwingt ihn im Gegenteil, diese falsche Sicherheit zu verlassen und das eigene Werk zu verleugnen:

j'ai préféré dire un mensonge.
J'avais peur de crier trop fort
et d'abîmer la poésie
si j'avais dit la vérité,
la vérité qu'il faut entendre;
préférant de mentir encore
et d'attendre, d'attendre, d'attendre . . . (I, 365)

So schliesst der Urien, den man auch den „Traité du vain voyage" nennen könnte mit dem Geständnis einer moralischen Niederlage im Nachwort. Um der Kunst willen hat Gide seine Wahrheit verschwiegen, hat nicht seine Persönlichkeit „manifestiert". Nachdem er sich aber einmal darüber klar geworden war, was lag ihm weiter an einer Kunst, die gerade das Wesentliche umging, das persönliche Erlebnis ausschloss?

Die TR. bilden in Gides künstlerischen Laufbahn keinen bestimmenden Einschnitt, sondern waren bei seiner Veranlagung zum vornherein dazu verurteilt, Versuch, Episode und Uebergang zu bleiben. Ihre Bedeutung ist vielleicht gerade im Negativen zu sehen, indem sie Gide zeigten, welche Art der Kunstübung ihm bei seiner besonderen Begabung und Berufung verschlossen bleiben musste.

Persönlich beurteilt, bedeuten diese kleinen Werke in ihrem ersten Stadium Versuche, das Leben durch Fiktionen vorwegzunehmen, das Meer gleichsam vom festen Ufer aus zu überblicken. Im Verlauf überzeugt sich Gide dann, dass diese Experimente und Spekulationen vor dem Leben nicht beweiskräftig sind, und so werden diese Werke dann zu stilisierten Beobachtungen über das Verhältnis der Phantasie zum eigenen, innern, nachdrängenden Wirklichkeitsbewusstsein, Berichte über Desillusionen. In dem Wettstreit des ästhetischen Bewusstseins und des moralischen Gewissens entstehen aber fortan alle Leistungen Gides, und diese Auseinandersetzung durchzieht sein ganzes späteres Werk in abgewandelter Form.

Paludes

Einleitung

Gide setzt in SGM. (X, 387) kurz die Lebensstimmung und die äussern Umstände auseinander, die zur Schaffung von PAL. geführt haben. Auch dieses Buch, das so viele spielerische Züge aufweist, wäre demnach aus tiefster Lebensnot entstanden und durchaus „existenziell". Gide musste sein Erzieher- und Bekehrertum ironisieren, wenn er nicht an der Spannung der unerfüllten und unmöglichen Aufgabe zugrunde gehen wollte. Freilich trifft diese Notwendigkeit auf eine tiefangelegte Neigung seiner Natur, die die Schöpfung viel ungezwungener und spontaner hervorbrechen lässt, «comme malgré moi», wie er sich ausdrückt. Die Entstehungsweise gleicht nach SGM. einer Kristallisation um einen Einfall, um eine zentrale Intuition:

> Chemin bordé d'aristoloches
> — Pourquoi par un temps toujours incertain,
> n'avoir emporté qu'une ombrelle?
> — C'est un en-tout-cas me dit-elle. (X, 387)

Nach diesen Aeusserungen wäre auch PAL. ein ziemlich unwillkürlich und ohne allzu grossen Vorbedacht entstandenes Werk. Immerhin besteht der grundsätzliche Unterschied zu AW., dass es sich nicht mehr um ein unmittelbares Bekenntnis handelt. Gide identifiziert sich nur sehr bedingt mit seinem Helden; er nimmt ironisch Abstand von ihm. Der Schreiber des Journal de Tityre gleicht eher dem mondänen Gide vor der afrikanischen Reise, als dem Wiedergeborenen, Auferstandenen, der zurückkehrt. PAL. enthält einen geringeren Teil von Gides Menschlichkeit als die Cahiers und stellt wesentlich verschiedene Probleme.

Gide scheint ein schalkhaftes Vergnügen daran zu empfinden, seinem Publikum Rätsel aufzugeben: . . . . j'écrivis cette satire de quoi? (I, 367). . . . . Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent (I, 369). Allerdings hat er

sein Möglichstes getan, um sein Werk vorgreifend zu deuten. Entsprechend dem Allain in den Cahiers, stellt Gide das Journal de Tityre in den Mittelpunkt, und mit den ästhetischen Kommentaren, den vielfachen Spiegelungen in mehreren Wirklichkeits- oder vielmehr Denksphären, erweist sich PAL. als ein geradezu monströs intelligentes Werk. Aber diese Intelligenz erhebt nun nicht den Anspruch, bis zu einer Wirklichkeit vorzustossen, sondern Gide gibt sein Buch als Geschenk einer tollen Laune, als «Sotie». Er hebt fast jede ernsthafte Wirkung durch irgendeinen grotesken, ironischen Zug wieder auf, und wenn wir am Ende die Addition und Subtraktion unserer Eindrücke vornehmen, so kommen wir auf das Ergebnis Null. PAL. ist die Satire der fern vom Leben geschaffenen, sich selbst bespiegelnden und sich um die eigene Achse drehenden Literatur der symbolistischen Epigonen.

Neben dem Zeugnis Gides in SGM. über PAL. haben wir nun noch dasjenige von Pierre Louys, wonach das Buch sozusagen durch eine Zusammenarbeit oder doch ein Zusammenwirken des Dichters mit dem Publikum (bezeichnenderweise die symbolistischen Zirkel) zustande gekommen wäre. Diese Deutung, die recht wohl eine Mystifikation sein kann, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Brief Pierre Louys' an Gide, 11. XI. 94, (also nach der Abfassung des Werkes): J'explique Paludes ainsi aux populations: ai-je tort? L'hiver dernier j'écrivais à Gide: que fais-tu? Or il ne faisait rien, mais il répondit quand-même: j'écris Paludes. Et Régnier lui demanda: Que faites-vous, cher ami? Or il ne faisait toujours rien, mais il répondit à Régnier: j'écris Paludes . . . . Et c'est ainsi qu l'idée lui vint (Paludes étant primitivement un volume de vers) de raconter la situation du monsieur «qui écrit Paludes». Aus dem weiteren Verlauf des Werkes Iselers geht hervor, dass tatsächlich eine Art literarische Verschwörung unter den Freunden Gides um Paludes herum bestanden hat. Louys an Gide (Iseler, 102): Demain je reçois des littérateurs, je veux continuer et exaspérer la légende de Paludes, que Valéry mène déjà avec un grand art . . . . Paludes? Qu'est-ce que c'est? Quel est le sujet de Paludes? Qu'est-ce que lui a donné l'idée d'écrire Paludes? — J'ai entendu parler de Paludes. — Paludes? oh! je sais — Paludes, c'est . . . . Es

ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass die gesellschaftliche Sphäre in Paludes sich erst sekundär und nachträglich um die intime der Beziehungen zwischen dem Helden und Angèle gelegt hat und Gide zum Teil durch die Legende eingegeben worden ist, die sich um das werdende Werk bereits gebildet hat.

Die Ironie in Paludes

Paludes stellt das für Gide sehr wichtige Problem der Ironie in der Selbstdarstellung. — In der Ironie haben wir es wohl mit einem Urphänomen in Gides moralischer Entwicklung zu tun. Sie fehlt zwar vollständig in AW. Wir treffen dort im Gegenteil einen Jüngling, der sich ungeheuer wichtig nimmt und überzeugt ist, mit seinem innern Kampf eine Angelegenheit der Menschheit auszutragen und folglich zur Selbstironie gänzlich unfähig ist. Aber dieser Kampf um die sittliche Reinheit wird doch um der persönlichen Vollkommenheit halber geführt und muss gerade um dieser Selbstbezogenheit willen dem feineren Gewissen bald verächtlich erscheinen. Ueberdies hat Gide in den Cahiers die Möglichkeit dieser Haltung bis zum Paroxysmus erschöpft, und die vergewaltigte und verkannte Natur meldet in der Rückwirkung ihre Rechte. Mit dem sittlichen Kampf, der grundsätzlich die Spaltung der Persönlichkeit in ein handelndes und beurteilendes, ja verurteilendes Subjekt bedeutet, entwickelt sich parallel die Neigung und Fähigkeit zum Ironisieren und Bagatellisieren dieses Ernstes. Kennzeichnend genug entstehen kurz nach den Cahiers die Poésies d'André Walter, in denen sich die Lebensstimmung jener resoluten Verzweiflung schon in voller Auflösung zeigt. Die grosse lyrische und strophische Form wird fast nie gefüllt. Man kommt unwillkürlich auf den Gedanken, dass die Disproportion zwischen Form und Gefühlsinhalt die aufkeimende Ironie noch in ihrer Entwicklung fördert: Weil Gide nicht zum Lyriker geboren ist, weil seine stets wechselnden und nie ausgeprägten Gefühlszustände nicht zur eigentlichen Elegie ausreichen, macht er sich schliesslich über die zur Dichtung untauglichen Gefühle lustig: Mais tout ça, ça manque un peu de lyrisme" (I, 180). Durch die Labilität seiner Seelenlage scheitert Gide an der lyrischen Form, und nun erklärt er diesen Schiffbruch zum eigentlichen Ziel seiner

Reise! Die Gedichtsanfänge sind oft elegisch gehalten, aber nach der Mitte erfolgt gewöhnlich ein Stimmungsumschlag: Die vorherigen Gefühlswerte selbstgefälliger Trauer werden mit einem verächtlichen «ça» in einer sichtlichen Willensregung von sich geschüttelt. Dieser Gefühlsrhythmus ist kennzeichnend für die Poésies und trifft sich zu wiederholten Malen. Manchmal nehmen die Gedichte auch den kreisförmigen Aufbau von PAL. voraus, indem sie wieder zum Anfangspunkt zurückkehren:

> Et nous nous sommes replongés dans l'attente
> Du clair printemps qui va venir (I, 180).

Jedenfalls wird die Stimmung durch einen ironischen Zug zerstört. Nirgends wird eine Realität erreicht. Das Leben zerrinnt dem Paar zwischen den Fingern, und das wesentliche Ergebnis dieser Gedichte ist wohl, dass der Zauber des Waltertums und damit der heroisch-verzichtenden Liebe zu Emmanuele durch die offensichtliche Persiflage die Macht über die Seele Gides verliert. Landschaft und Atmosphäre nähern sich PAL.; die flache Horizontale wird schon durch den matten, akzentschwachen Rhythmus fühlbar gemacht. Auch das Thema des Sumpfes, der Lieblingsaufenthalt Tityres, wird schon vorausgenommen (vgl. die Gedichte XVIII und XX, Bd. I, 196, 197).

In den ersten TR. ist die Neigung zur Ironie unterdrückt. Sie erscheint aber verstärkt im Voyage d'Urien. Die Figur der Ellis nimmt sinnbildlich diejenige der Angèle in Paludes voraus. Man lese etwa das Zusammentreffen: . . . elle mangeait une salade d'escarole en lisant les Prolégomènes à toute métaphysique future (I, 327). Dennoch bedeutet Ellis nur eine einzige ironische Durchbrechung des dekorativen Ernstes des Voyage d'Urien. Sie führt ein disparates Element in die sonst in Ton und Haltung so einheitlich geführte Dichtung ein. Wenn man nicht in der sinnbildlichen Verkleidung und Maskerade der Schöpfung eine ironische Absicht sehen will, so kann Urien nicht als ironisches Werk angesehen werden.

Die in Urien noch latente Ironie bricht in PAL. frei aus. Die grundsätzlich ironische Einstellung ist entscheidend, bestimmt Ton und Inhalt und die Perspektive zu allen dargestellten Geschehnissen. Namentlich ist auch die Haltung zur unmittelbar erlebten Realität, nämlich zur Selbsterfahrung, eine durchaus ironische.

Die Ironie ist ein Grenzphänomen des moralischen und des ästhetischen Lebens; man könnte sie beinahe als Interferenzerscheinung dieser beiden Betrachtungsweisen des Daseins bezeichnen. Der Mensch fühlt sich im sittlichen Kampf begriffen, er hört die tägliche Aufforderung an sich: „Du sollst!" Aber diese Spannung führt er vom Absoluten auf ein erträgliches Mass zurück, einmal durch die ästhetische Betrachtung der moralischen Zustände — jener Betrachtung, deren er zugleich fähig ist, die das Leben ewig rechtfertigt und alle Gegensätze kampflos umschliesst —, dann aber auch durch die Sophistik des Gewissens, die uns immer und immer wieder entschuldigt. So befreit sich der Held in PAL. durch den «imprévu négatif» von den Verpflichtungen gegenüber seinen Vorsätzen. Nicht selten sehen wir nun in der Ironie den Anwalt einer höhern Moralität, die im Namen der unbedingten Wahrhaftigkeit gegen die Scheingerechtigkeit der konventionellen Moral auftritt. — Rein psychologisch kann die Ironie als Reaktion auf eine extreme Bewusstseinhaltung gedeutet werden. Alle lebensfeindlichen Identifikationen drängen zu einer Lockerung, so der Ernst Gides in den Cahiers, so sein Verkündereifer nach der Rückkehr aus Afrika. Die Beweglichkeit des Lebens rettet sich auf diese Weise vor der Starre des Bewusstseins.

Gerade im Falle Gides kann die Ironie auch als eine erkenntnistheoretische Methode der Introspektion betrachtet werden. Der ungebrochene Ausdruck des seelischen Gehaltes, der Empfindung ist nur dem naiven Menschen möglich. Sobald einmal die Ausdrucks-Besessenheit der Walterzeit von Gide gewichen war, konnte er sich wohl nicht länger dieser Einsicht verschliessen. Anderseits entzieht sich das seelisch Wesenhafte überhaupt jedem bewussten und willentlichen Zugriff. Man muss also zu indirekten, sinnbildlichen oder chiffrierten Darstellungen seine Zuflucht nehmen. Auch das moralische Leben lässt sich vielleicht auf einem Hintergrund des Spiels am deutlichsten verfolgen. — Von hier ist nun der Zugang zum Problem der ironischen Selbst- und Weltschau zu suchen. Gide stellt sich in Paludes absichtlich nicht vollständig dar. Er lächelt und behält seinen Ernst für sich. Dadurch, dass er viele Dinge bagatellisiert, mag er ihnen vorläufig ihre Schwere nehmen, schafft sie aber damit noch nicht aus der Welt. Er bedient sich der Ironie, um gleichsam die andere, durch den Ernst

verdeckte Seite des Lebens zu sehen. Wenn die Welt tragisch ist für den Gefühlsmenschen und komisch für den denkenden, so verlangt seine vielseitige Natur nun nach der sentimentalen Tragödie die komische Weltansicht und Deutung. Wie er früher die Trennung von Liebe und Triebhaftigkeit vollzogen hat, so nimmt er jetzt die Dissoziation des Gedankens vom Gefühl vor.

Hinter der Ironie verbirgt sich letztlich ein dem Tragischen und Elegischen verwandtes Erlebnis: das der menschlichen Ohnmacht vor dem Absoluten. Der Willensmensch erfährt die Ohnmacht seines Schöpferwillens. Er kann die vorgefundene Wirklichkeit bestfalls modifizieren, nie aber neugestalten in seinem Sinne, denn seine Kraft löst in den Dingen und Menschen Gegenkräfte aus, und in diesem Spiel der Energien ist sein Wille nur noch eine Komponente unter vielen. Er erlebt das völlig Illusionäre jeder möglichen Zielsetzung. Selbst wenn er ans Ziel käme, müsste er die Sinnlosigkeit des Ergebnisses einsehen im Hinblick auf seine nunmehr veränderte innere Lage. Der nach Erkenntnis Strebende muss sich mit der Unfähigkeit des Bewusstseins zur Erkenntnis abfinden, da es gerade dem Willen unmöglich ist, den Weg vom Subjekt zum Objekt zurückzulegen und die ewige Zweiheit aufzuheben. Kritisch wird die Lage vor allem dort, wo der Zwiespalt ins Individuum selbst verlegt wird. Wer sich selbst analysiert und erzieht, setzt sich selbst zum Gegenstand seiner Erkenntnis und seines Willens. Er teilt sich in eine Gegebenheit und das Bewusstsein des Seinsollenden und kommt aus diesem Zwiespalt nicht heraus.

Solche Erwägungen können zum Pessimismus führen, bedeuten sie doch nichts anderes, als dass eine individuelle, die eigene Persönlichkeit mit ihren Macht- und Erkenntnisansprüchen behauptende Daseinsweise unmöglich und der Einzelne einer anonymen, seine Pläne und Absichten ständig durchkreuzenden Macht ausgeliefert sei. Die zweite Möglichkeit ist nun, die Partei dieser Macht, des Objekts zu ergreifen, vor der die Bemühungen des sittlichen Individuums immer lächerlich sind und mit Pascal auszurufen: Le plaisant dieu que voilà! Oh ridicolisissimo eroe! (Pensées, § 366). Diesen letztern Schritt vollzieht Gide in Paludes: Er lächelt über seinen Helden, der verzweifelt gegen den Mechanismus der Gewohnheit kämpft, in der sein und seiner Umgebung

Dasein rettungslos und unpersönlich dahinfliesst. Er lächelt über das Bestreben, durch das Bewusstsein zur Spontaneität des Lebens zu gelangen, wo er doch zum vornherein dazu verurteilt ist, im Bewusstsein den gleichen Mechanismus wieder zu finden. Wie Gide selbst führt der Held zur Selbsterziehung Tagebuch und darüber hinaus eine Agenda, die ihm eine straffere Lebenshaltung ermöglichen soll. Gide belustigt sich nun damit, die Vorsätze vom «imprévu négatif» durchkreuzen zu lassen. Was er davon aber ausführt, ist beinahe noch lächerlicher als die Unterlassungssünde. Er hat freilich die Einsicht in das Richtige, er kennt das Verhängnis, gegen das er ankämpfen muss: Tityre, doch erschöpft sich jeder Antrieb zur Besserung oder zur Aenderung in der Darstellung. «Moi, cela m'est égal, parce que j'écris Paludes» — und alles bleibt beim Alten (I, 382).

Während der Hintergrund der Ironie auch bei Gide ein sehr ernster ist, so wirkt sie doch primär befreiend und erlösend: Sie enthebt von den Verbindlichkeiten einer unlebendigen, erstarrten Moral und ermöglicht dadurch ein reicheres, vielseitigeres Dasein. Wenn man bedenkt, dass man der Freiheit kaum anders teilhaftig wird als im Akt der Befreiung selbst, so wird man dem innern Bewegungsprinzip der Ironie grössten Lebenswert zugestehen. Durch sie findet Gide nach der Spannung der überidealistischen Jugendjahre wieder den Anschluss ans fliessende strömende Leben. Nicht minder wichtig ist die Ironie als ästhetisches Phänomen. Sie durchbricht die lyrische Ergriffenheit AW.s und ermöglicht nach dem dekorativen Märchen- und Mythenstil der Traités die Rückkehr in ein Gide vertrauteres Gebiet der Inspiration, nämlich zur Selbstdarstellung. — Bei aller Verwandtschaft gewisser Problemstellungen in AW. und PAL. besteht doch ein grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden Werken. Beiderorts handelt es sich um ein zu schreibendes Buch; das eine wie das andere Buch belebt und gestaltet er in weitestem Umfange mit eigenen Konflikten und Beobachtungen der eigenen sittlichen Auseinandersetzung: Aber er befindet sich in PAL. nicht mehr unter der unmittelbaren Herrschaft des Gefühls. Er räumt der Empfindung nicht mehr die unbedingte Gewalt über sich selbst ein, sondern lässt sie die Sphäre des Bewusstseins und der Kritik passieren. Dieser Umstand ist ästhetisch von grösster Wichtigkeit. Nun ist eigentliche,

bewusste künstlerische Gestaltung der eigenen Erfahrung möglich. Jetzt hat er die vertraute, wirklich erlebte Materie (im Gegensatz zur Allegorie der Traités), und zugleich ist er in der Lage, sie als von sich gelösten Gegenstand zu behandeln. Die in ihrer Entwicklung moralische Dissoziation von Empfindung und kritischem Bewusstsein wird auf dem ästhetischen Plan zur künstlerischen Freiheit, die wir bis zu einem gewissen Grade der epischen Sachlichkeit vergleichen könnten. Sie erlaubt in viel höherem Masse als die strenge Bekenntnis- und Erlebnistreue im Walter die ästhetische Betrachtung der eigenen Zustände. Nun kann er mit seinen Selbstbeobachtungen frei schalten und sie den Bedürfnissen der künstlerischen Absicht unterwerfen. Nun erst werden sie Gegenstände der Darstellung und sind nicht mehr selbstwertige Elemente, gleichsam die eigentlichen Subjekte des Ausdrucks, denen der Dichter nur als Sprachrohr zu dienen hat wie im Walter.

Damit stellt sich auch eine ganz neue Kategorie von Formproblemen, mit denen der expressive Künstler sich nicht zu beschäftigen hatte. Der spontane Ausdruck unterscheidet sich von der erarbeiteten und konstruierten Darstellung vor allem durch die unabweisliche Notwendigkeit, mit der er sich dem Dichter aufdrängt. Das Erlebnis selbst ist fraglos, seine Mitteilung ist dem Sprachbegabten, ergriffenen und begeisterten Künstler eigentlich kein Problem — aber der Satiren und Entstellungen sind schon für einen Gegenstand viele möglich. Kunst wird zur freien Betätigung des „Spieltriebs“, wie Schiller sie deutet.

Dieser Freiheit und Unverbindlichkeit des Satirikers seinen Formen gegenüber entspricht die freie Verfügung über Gestalten und Charaktere. Wenn Gide in Sotie schreibt, braucht er in viel geringerem Masse die Eigengesetzlichkeit der Figuren zu berücksichtigen als in der Erzählung oder im Roman. Da er von ihrem Schicksal und ihren Verhängnissen ja nicht ergriffen ist, bleiben sie seine Geschöpfe, mit denen er nach seiner Willkür oder doch nach seinem künstlerischen Gutdünken verfährt. Ihren besondern persönlichen Werten ist er nicht verpflichtet, sondern er behält das letzte Urteil über sie. Diese Frage leitet uns hinüber zur Menschengestaltung in PAL.

Personendarstellung

Im Gegensatz zur mönchischen Klausur Walters wimmelt es in PAL. von Menschen aller Art: Künstler, Privatleute, Kleinbürger treten auf kürzere oder längere Zeit ins Dasein des Helden. Damit scheint die kunst- und lebensfeindliche Vereinsamung beschworen, die noch die Cahiers bedroht. Könnten die Cahiers dem TB. eines grossen Einsamen, etwa Amiels, verglichen werden, so denkt man bei PAL. schon eher an das Journal des Goncourts.

Sieht man nun aber näher zu, so bemerkt man, dass die ganze grosse Zahl der Mitspieler in ziemlich enger Abhängigkeit zum Helden steht. Es sind keine mehrdimensionalen Gestalten und sozusagen alle von aussen gesehen. Keiner von ihnen besitzt Lebenswerte, die den Helden wirklich bereichern könnten; alle bewegen sich in ähnlichen Mechanismen des Daseins und kommen nicht aus dem Kreis der Gewohnheiten heraus. Der Held kann sich immer noch als die reichste Menschlichkeit betrachten, denn wenn er auch der gleichen Routine verfallen ist, so weiss er doch um etwas anderes und hat das Bewusstsein des Uebels, denn er schreibt «Paludes». So bleibt der Held im Grunde gleich einsam, denn man kann nur dann von einem fruchtbaren Gemeinschaftsleben sprechen, wenn man sich mit seiner Umgebung entweder in seinen Zielen einig weiss, oder sich doch zu den gleichen Ursprüngen bekennen darf: gerade Letzteres verbietet sich aber dem Helden, der mit allen Kräften der Mittelmässigkeit entwachsen möchte. Menschlich bedeuten also Angèle, Hubert, Richard und die Literaten keine Bereicherung für das Werk und den Helden, denn sie weisen nicht über den Ideenkreis des TB.-Schreibers hinaus. Weil sie nicht mehrdimensional erfasst sind, führen sie romantechnisch letztlich auch nicht über das monologische TB. hinaus, denn der Held führt eigentlich nur Zwiesprache mit Hypostasen und Teilverkörperungen seines eigenen Wesens. Die Gesellschaftsmenschen in PAL. sind Karikaturen von Individualitäten, Automaten der allmächtigen Konvention und Spielarten des einen durchgehenden Typus, die man nicht ernst nehmen kann. Ihre Verschiedenheit untereinander erscheint uns unwesentlich, denn letztlich tun alle das gleiche und drücken sich alle feige um das Leben herum.

Sinnvolle Handlung suchen wir umsonst in PAL.: aber welche Bewegung, welcher Beziehungsreichtum doch im einzelnen und im ganzen! Wenn die Gestalten von PAL. kaum festen Schritts durch's Leben gehen können, so hat Gide sie in seinem Werk durch seinen Uebermut zum Tanzen gebracht. Keine dieser Puppen trägt das Gewicht menschlichen Schicksals; ihre Persönlichkeit bedeutet wenig, ihre Bewegung fast alles. Der Wind der Tollheit («Sotie!»), der durch das Werk weht, wirbelt sie durcheinander. Eigenes Leben haben sie kaum, aber der Dichter lässt sie manchmal für einen Augenblick aufleuchten. Nur an wenigen verlangsamten Stellen kommt der Leser überhaupt dazu, die Fragen nach dem Sinn dieses intellektuellen Karnevals zu stellen. Dennoch ist die Charakterzeichnung im einzelnen nicht ohne Interesse, und gleichsam lachenden Mundes gibt Gide hier einige seiner feinsten Beobachtungen zum besten. Schon der Umstand, dass er gleich eine ganze Reihe von Personen in PAL. auftreten lässt, weist darauf hin, dass er sich inzwischen von der direkten Introspektion abzuwenden begonnen hat. Er ahnt wohl seine spätere Erkenntnis voraus, dass er einen grösseren Teil seiner eigenen seelischen Wirklichkeit erfasst, wenn er sich nicht wie Narziss über sein immer schwankendes Spiegelbild beugt. In den Beweggründen, die wir den Handlungen anderer unterschieben, ja schon in der Art des Interesses und der Anteilnahme, die wir ihnen erweisen, verraten wir uns selber.

Mag nun in PAL. die Individualität der Nebenfiguren höchst einseitig, typisch (also nicht individuell) erfasst sein, so kennzeichnet der Held treffend seine Persönlichkeit durch die Art und Weise, wie er den andern menschlich und als Moralist entgegentritt. Gide hat das Problem der Einfühlung in Fremdseelisches in PAL. meisterhaft behandelt. Aber er hat ihre Mängel und sachlichen Fehler bis zur Karikatur stilisiert, sodass kein Zweifel darüber aufkommen kann, dass er nicht Psychologie für die Psychologie treibt, sondern immer im Hinblick auf einen künstlerischen Effekt. Zu leicht ist der Held geneigt, die sittliche Freiheit nur für sich selber zu beanspruchen und beim Nächsten nur einen starren psychologischen Determinismus an ihre Stelle zu setzen. Ueberall sieht er nur Routine, unausweichliche Gewohnheit, Automatismus, gerade weil er sich selbst über diese Schwächen erheben möchte.

Seine eigene Gestalt rückt an einigen Stellen bis in die Nähe des Ergreifenden, aber das Bild, das er sich von den Uebrigen macht, bleibt notwendig flach, unlebendig.

Der Ernst der Psychologie in PAL. bleibt bei allem Interesse, das sie bietet, immer problematisch, schon ihrer grotesken Verzeichnungen wegen. Dagegen hat die Technik, mit der Gide die Personen einführt, eine gewisse Bedeutung. Natürlich ist auch sie reichlich ironisiert, doch wird sie in ihren Uebertreibungen nur umso deutlicher fassbar. Wesentlich ist, dass nur Aussagen des Helden vorliegen, und nicht etwa eines an der Handlung nicht mitbeteiligten Dritten, wie in den FM.: L'auteur juge ses personnages. Obwohl er selten von sich spricht, ist PAL. doch von der ersten bis zur letzten Seite, wenn nicht Selbstbekenntnis, so doch indirekte Selbstdarstellung des Helden und damit Selbst-Ironisierung Gides. Auch wo er nur die Aeusserungen anderer wiedergibt, wählt er zum mindesten aus und schreibt nicht das ganze Gespräch nieder.

Man kann die Personen des Buches nach ihrer grösseren oder geringeren Entfernung vom Helden zwangslos in drei Gruppen einteilen:

1. Der Held, der Schreiber des TB.s
2. Seine unmittelbare Umgebung: Angèle, Richard, Hubert.
3. Die Literaten.

Diese menschliche Ebene wird schliesslich überwölbt und zugedeckt von der grotesken mythischen Gestalt Tityres. Sie ist eine parodierte Menschheitsidee, der gemeinsame Nenner oder die Einheit, von der alle Figuren und Personen nur Brüche sind. Die Perspektive bedingt, dass die nächststehenden Personen am deutlichsten werden müssen. Der Schreiber selbst wird als einziger menschlich wahrscheinlich, d. h. als in seelischer Auseinandersetzung begriffen mit seinen Widersprüchen dargestellt. Er allein hat eine gewisse Freiheit, wenn auch nur in der Fiktion und in der moralischen Reflexion Er erhebt sich über den psychologischen Determinismus wenigstens durch das Bewusstsein dessen, was sein sollte. Diese Doppeldeutigkeit gäbe ihm nun eine gewisse seelische Tiefe, wenn sie nicht zum komischen Effekt übertrieben wäre. Geistigkeit und Kunst wird hier zum Selbstbetrug, der dem Helden

selbst entgeht, dem Leser aber um so deutlicher zum Bewusstsein kommt. Der Betrüger, der sich in der eigenen Falle fängt, ist eines der häufigsten komischen Motive.

Die Menschen im ersten Kreise um den Helden werden in ihrer Handlungsweise auch noch deutlich, doch leben sie als Automaten und ohne das geringste Bedürfnis, sich auch nur im Gedanken über ihre gegenwärtige Mittelmässigkeit und Durchschnittlichkeit zu erheben. Mit dem Helden verglichen, wirken sie notwendig flach, weniger lebendig, eher als psychologische Uhrwerke denn als wirkliche Charaktere. Der Grund ist natürlich darin zu suchen, dass der Held sie aus seiner moralischen Problematik heraus sieht. Für seinen menschlichen Umgang gilt in hohem Masse Gides Wort aus den NT.: Nathanaël, le malheur de chacun vient de ce que c'est toujours chacun qui regarde et qu'il subordonne à lui tout ce qu'il voit (II, 89).

Aus diesem Grunde beleuchten Angèle, Richard und Hubert zur Hauptsache nur ein Problem, nämlich dasjenige des Helden und können als erweiterte und indirekte Selbstdarstellung angesehen werden. Es geht dem Helden darum, die Unmittelbarkeit und Selbstherrlichkeit des Lebens zu gewinnen. Wodurch sind nun seine Freunde von diesem Ideal getrennt? Was steht zwischen ihnen und dem Leben? Die Gesellschaft, die Konvention, die Gewohnheit. Die erstarrten Formen des Lebens verdecken ihnen die Wirklichkeit. Angèle ist trieb- und instinktschwach. Sie ist weniger durch moralische Vorurteile beschwert als durch Lebensarmut jeder Impulsivität beraubt. Ihre Freiheit ist rein negativ, ziellos. Als Figur ist sie in den dauernden Bestand von Gides Typen eingegangen: Sie ist die Ellis des Voyage d'Urien, taucht einen Augenblick selbst in den NT. auf, und Gide richtet seine literarischen Kritiken an sie (Billets à Angèle). Hubert (in dem P. Louys seine Karikatur gesehen hat) ist der vielgeschäftige Bruder Tityres, aber seine unverbindliche, letztlich auch sinnlose Aktivität scheint eigens dazu da, um dem Helden den Weg ins tätige Leben zu versperren. Der kleinbürgerliche Familienvater Richard ist vollends ein Enterbter des Daseins, und diese vitale Grundschwäche heben auch die besten Tugenden nicht auf. Auch das Berufsleben schafft keine Werte. Trotz seiner menschlichen Dürftigkeit hält er den leicht

beeinflussbaren Helden in Abhängigkeit durch die gute Meinung, die er von ihm hat und hemmt ihn so an der Verwirklichung seines latenten Immoralismus — sehr wahrscheinlich ein autobiographischer Zug Gides. Das Aktenmaterial, das über Richards Persönlichkeit vor uns ausgebreitet wird, noch ehe wir ihn selber zu sehen bekommen, soll natürlich die schriftstellerische Routine und die Gewohnheiten der Tagebuchführung ironisieren.

An der Peripherie des Werkes wirbeln nun die Existenzen der Literaten, die noch weniger individualisiert sind als der tägliche Umgang des Helden. Mir scheint nicht ausgeschlossen, dass der zeitlebens einsame Gide mit dem Salon Angèles den gesellschaftlichen Einschlag des französischen Geisteslebens, vorab also der Literatur, lächerlich machen will.[1]) Trotzdem diese Intellektuellen die verschiedensten und widersprechendsten Ansichten äussern, fühlt man, dass es sich um Differenzen zweiter und dritter Ordnung handelt, die die Konvention unangetastet lassen und nicht den Einsatz des ganzen Menschen verlangen. Wir hören ein Nebeneinander und Gegeneinander von Meinungen, die sich unter sich aufheben und in ihrer Gesamtheit weder in die Höhe noch in die Tiefe führen.

Der ganzen Umwelt des Helden fehlt vor allem ein eminent Gide'sches Element: die Unruhe, «l'inquiétude». Ueberall treffen wir Behagen, Selbstgefälligkeit, die Illusion von Glück, wo man richtiger von Resignation spräche, und die wichtigste erzieherische Aufgabe des Helden besteht zunächst gerade im Beunruhigen:

S'éprendre de son inquiétude (I, 424).
Bouleverser Hubert — important (I, 396).

Allerdings ist die eigene Unruhe des Helden doch nur eine relative, zeitweilige (aber gerade dadurch auch wieder derjenigen Gides verwandte), indem er sie auf sophistische Weise durch die Produktion zum Schweigen bringen kann; doch haben wir in diesem Zug wahrscheinlich gerade die Ausgangssituation, die zur Schaffung des Werkes geführt hat: Ein tiefes Missvergnügen an sich selber, eine aus physiologischen Gründen steigende, moralisch

[1]) Möglicherweise auch Anspielung auf das symbolistische Zirkelwesen, in dem Gide sich nicht wohl fühlte.

gedeutete und vergrösserte Unruhe, die sich mitteilen möchte und die nirgends Gehör findet und die Gide schliesslich selbst ironisieren, d. h. um ihre tragischen Konsequenzen erleichtern muss.

SPONTANEITÄT UND MECHANISMUS DES LEBENS. Die Spontaneität ist ein durchgehendes Thema von Gides Werk. Schon in den Cahiers tritt sie mit der intuitiven Erkenntnis und dem Glauben zusammen als letzter Wert auf. In PAL. macht Gide dem Intellektualismus der Routine und den zahllosen Mechanismen des gesellschaftlichen Lebens den Prozess im Namen der Unmittelbarkeit und der Spontaneität des Lebens. Der Promethée mal enchaîné und die Caves du Vatican sind Apologien des «acte gratuit», d. h. der unüberlegten Gesamtoffenbarung des Täters; die NT. sind eine Aesthetik und eine Ethik der Spontaneität.

Wohl in sämtlichen Phasen seiner Entwicklung hat Gide für die Unmittelbarkeit des Lebens gegen die Hemmungen und Hindernisse Partei ergriffen. Dieser Wert stand fest. Dagegen wechselten die Hemmungen und Hindernisse, gegen die Gide zu kämpfen glaubt. In den Cahiers steht der Zwang des Denkens, der lebensfeindlichen Logik, das Bewusstsein der rettungslosen Besonderheit und Einsamkeit dem Bestreben entgegen, sich dem Lebensstrome bedingungslos anzuvertrauen. Wissen um das eigene Verhängnis hindert Walter daran, das Leben sich in jedem Augenblick neu schenken zu lassen. Die Schöpferkraft des Lebens bricht sich hier an tragischen Notwendigkeiten und an den tragischen Schlüssen des Denkens. PAL. ist auf einen wesentlich verschiedenen Ton gestimmt. Nicht mit Kräften hat hier das Leben zu siegen, sondern mit Schwächen. Der Kampf hat gegenüber den Cahiers sozusagen die Fronten gewechselt. Jetzt muss sich die Freiheit des Lebens gegen die Regel und die Routine, die bürgerliche Furcht vor dem Ungewohnten (l'ombrelle), das Sicherheitsbedürfnis und dann vor allem gegen die Illusion des Glückes und der vermeintlichen Selbstbestimmung behaupten. Denn die Menschen in PAL. glauben in aller Selbstzufriedenheit und Blindheit frei und glücklich zu sein, während sie in Wirklichkeit der engsten Gewohnheit gehorchen. Selbst ihre Tugend und Moral kann man nicht höher werten als Gewöhnung an das bürgerliche Herkommen. Auch der Held gibt sich der gleichen Täuschung über seinen

wahren Zustand hin. Weil er ihn beurteilt und verurteilt, glaubt er sich auch schon davon geschieden und sieht ihn nur noch an anderen. Geistig wirkt sich dieser Automatismus als ständige Wiederkehr der gleichen Denk- und Gefühls-Schemata aus, kenntlich an den komisch wirkenden Wiederholungen: — Vous devriez mettre cela dans Paludes, für jede Einzelheit der Unterhaltung. — Die durchaus übereinstimmenden Reaktionen der Bekannten: gleiche Feststellung, gleiches, ungläubiges Erstaunen. Bah! — Dann auch immer wiederkehrende Redewendungen während der Literateneinladung. — Auch das Werk PAL. wird zu einem geistigen Automatismus, indem schliesslich alles darauf bezogen wird. Wenn immer man vorschlägt, eine Episode oder Anekdote in das Journal de Tityre aufzunehmen, so stellt es sich heraus, dass sie schon im Werk ist. — Aber selbst ausserhalb PAL. bewegt man sich fast ausschliesslich auf literarischem Boden und berührt die Erde kaum. Am Sonntag nach der Beendigung von PAL. nimmt er ein ähnliches Sujet vor: «Polders», das PAL. fortsetzt, ohne indessen zu widersprechen. (Unterschied in dieser Hinsicht zum widerspruchsvollen Gide).

Gegen diesen Zwang, das Verhängnis kleinster Gewöhnung, kämpft nun der Held mit Vorbedacht und Grundsatz im Namen des jeden Augenblick unmittelbar schöpferisch gestaltenden Lebens; denn er fühlt, dass sein Dasein keine Werte mehr hervorbringt, sondern ein Dauern an einer geschützten Stelle ist. Aus dieser Erkenntnis heraus strebt er nun methodisch und grundsätzlich nach Spontaneität, nach Impulsivität und Frische der Empfindung, natürlich ohne Erfolg; denn er macht hier offensichtlich einen Versuch mit untauglichen Mitteln: Die intellektualistische Verneinung des Intellektualismus schafft noch kein Leben. Kräftige Naturen mögen unter Umständen durch Negationen und Reaktionen hindurch zu positiven Werten gelangen, doch scheint dieser Weg bei dermassen instinktschwachen und an Lebensreserven armen Menschen wie der Held von PAL., so gut wie aussichtslos. Eigentlich wird hier nur der analytische, d. h. wesentlich unschöpferische Charakter des Bewusstseins fassbar, seine tiefe Lebens-Unfruchtbarkeit, die es höchstens bis zum Versteckspiel mit den eigenen Absichten bringt (z. B. das «Imprévu négatif»).

Der Impuls reicht übrigens nie bis ans Leben heran. Denn wenn es dem Helden auch gelingt, sich selbst zu überlisten, so ist er anderseits doch Intellektueller genug, dass er sich stets ängstlich an die Bewusstseinskontrolle klammert und sich nie dem Schwung und dem Fluss des Lebens hingibt. — Beweis ist vor allem die Beziehung zu Angèle, in der die Frau zwar einen bedeutenden Einfluss über den Helden ausübt, ohne dass je eine Regung der Leidenschaft zwischen den beiden geschähe. Die Stimmungen wechseln freilich im PAL.; aber es bleibt bei einem sinnlichen Sich-Ablösen dieser Zustände. Selbst der Verzweiflung gelingt es nicht, den Kreis der Gewohnheiten zu durchbrechen.

Wenn in den Cahiers die Tragik unausweichlich und unvermeidlich ist, so bedrückt uns PAL. gerade durch die Unmöglichkeit der Tragik und damit auch der menschlichen Grösse. Soweit wir über den Sumpf Tityres blicken, bleiben Freude und Leid in der gleichen beengenden Mittelmässigkeit, die sich misst am engen Bewusstsein einer bürgerlichen, kaum nach dem Artistischen hin aufgelockerten Welt- und Lebensanschauung, über die hinaus man sich keinem Gefühl und keiner Lebensregung hinzugeben wagt. Denn auch zufällig sich ergebende Regelwidrigkeiten bessern der Held und Angèle ängstlich wieder aus. Wohin die Beiden auch fliehen mögen, so folgt ihnen das Dach, die Gewohnheit, die Sicherheit. PAL. führt nach einer Woche wieder an den Anfangspunkt zurück, wie schon die einzelnen Tage oft genug wieder auf das Niveau des Morgens zurücksinken, kaum vertieft um das Bewusstsein und die Verzweiflung über die Zwecklosigkeit dieses Daseins.

Der wichtigste Versuch, das gewohnte Geleise zu verlassen, ist die kleine Reise vom Samstag. Der Misserfolg ist zum vornherein sicher und hat ausser seinem „symbolischen" Wert eine gewisse Bedeutung als komischer Effekt: die Komik besteht hier in der lächerlichen Disproportion zwischen Vorbereitung und Ausführung, zwischen Erwartung und Erfüllung. Die Vorbereitungen und das Thema der Reise selber sind es indessen, die für Gide in höherem Grade aufschlussreich sind. Gides Bedürfnis des Reisens ist eine Grundgegebenheit seines Wesens; da er die verschiedenen Elemente seiner Herkunft nicht harmonisieren könne, so gesteht er

Barrès: J'ai donc pris le parti de voyager . . . . J'ai poussé, j'ai contraint d'autres au voyage (II, 437). Das Thema geht durch Gides ganzes Leben und durch fast alle seine Werke. In den FM. lässt er Edouard sagen: Partir . . . . Ah! Si je pouvais ne pas m'emmener (XII, 185). Gide kennt die Reise um des Reisens willen — um fort- und weiterzukommen ohne zu schauen, wohin man gelangt. Er ist überzeugt, dass der Mensch nicht in seinem Nährboden verwurzelt bleiben dürfe und dass unser Morgen das Gestern verleugnen müsse. Aber er fand den Mut zur Reise nicht von seiner ersten Jugend an; seiner Afrikareise gingen imaginäre Reisen voraus: Le Voyage d'Urien; das Liebeserlebnis in Algier hat ebenfalls sein symbolisches und symbolistisches Vorspiel in der „Tentative amoureuse". PAL. karikiert dieses intellektualistische Spiel mit Lebensnotwendigkeiten, die fiktive Befriedigung von Triebbedürfnissen durch die Kunst. Das Leben muss gewagt werden, und auf dieses Wagnis gibt es eigentlich auch keine Vorbereitungen. Wenn der Held das Reiseerlebnis durch die Phantasie herbeirufen will, so schwächt er damit nur seine ohnehin geringe Impulsivität und der entscheidende Augenblick trifft ihn dann kraftlos.

DIE PROJEKTIONSEBENEN IN PALUDES. In seinem komplizierten Aufbau kann PAL. als literarisches Experiment betrachtet werden Jeder Roman und jede bedeutende Novelle zeigen den Menschen in vielseitiger Beleuchtung und Perspektive, aber zum Unterschied von PAL. bedient sich der Romancier keiner so künstlichen Darstellung und Exposition. Ausser die Handlung kommentierenden Briefen und Gesprächen sind keine Durchbrechungen der laufenden Handlung üblich. Für Gide ist es nun kennzeichnend, dass er sein Buch gleichzeitig zu einer Art Aktensammlung macht und den laufenden Prozess auch von Belegstücken begleiten lässt: Die Agenda, Bruchstücke des zu schreibenden Buches, Zettel mit Reflexionen, Notizen über seine Bekannten.

Beschränken wir uns indessen auf die drei Hauptebenen, auf die Gide das innere und äussere Geschehen des Werkes projiziert:

1. Die durchgehende Erzählung oder das Tagebuch.

2. Die Agenda.
3. Journal de Tityre oder Paludes.

Durch diese dreifache Spiegelung erreicht Gide eine dreifache Beleuchtung und Auswertung des gleichen Sachverhalts. Den verschiedenen Dimensionen des Daseins entsprechen verschiedene literarische Gattungen in PAL., wo doch in einer Dichtung normalerweise ein Genre zum Gleichnis des ganzen Lebens gemacht wird. Aber Gides Geschicklichkeit bewährt sich nun gerade in der raffinierten technischen Verschachtelung und Verknüpfung der drei damit erfassten Lebensräume. Dass er sie aber nebeneinander bestehen lässt, gibt dem Werk ein gewisses ironisch dokumentarisches Aussehen. Das Grundgewebe des Buches bildet die durchgehende Erzählung, die beiden übrigen Texte dienen zur Ergänzung und zur Beleuchtung. Mit Ausnahme der Reiseschilderung (Angèle ou le petit voyage) ist sie kontinuierlich. Wir können in dem Zeitraum, der mit PAL. beschrieben ist, so ziemlich für jede Stunde, Ort und Beschäftigung des Helden bestimmen. — Aber es ist nun hervorzuheben, dass diese Kontinuität im wesentlichen eine rein additive und keine intensive ist. Die einzelnen Handlungen des Helden folgen einander mit einer gewissen Zufälligkeit in der Zeit. Sie stehen in keiner innern Abhängigkeit zueinander, bedingen, modifizieren sich gegenseitig kaum. — Mit Ausnahme der kleinen Reise stehen sie alle auf dem gleichen Plan: ob sich der Held zum Dichten niedersetzt, ob er sein Evian-Wasser geniesst, alles wird im gleichen Ton berichtet. — Darin liegt eine gewisse Unfähigkeit, das Leben aufzubauen, eine Hierarchie der Gefühle und der Willensziele durchzuführen. Das Leben des Helden ist amorph: die Gewohnheit wirkt nicht aufbauend, sondern nur die Freiheit. Wir haben das Nebeneinander verhältnismässig schwacher Impulse, ein Gide'scher Pluralismus, im Grunde eine Anarchie, die nur durch die Schwäche der Triebe nicht verhängnisvoll wird. Bezeichnend ist, dass auch die Agenda an der tiefen Gesetzlosigkeit einer solchen Natur eigentlich nichts ändert, sondern sie lediglich über ihren Zustand hinweg täuscht. Künstlerisch bedingt diese Tatsache eine gewisse Flachheit der Linienführung, stilistisch die seltsame Atonie der Diktion. Ueberall ist der Horizont des flachen Sumpfes über dem leichten Hügelgelände des Vordergrundes sichtbar. Die Abfolge der Tage bleibt nahezu wirkungs-

los für die Handlung. Sicher hat es immer wieder Ansätze zu einer wirklichen Lebensgestaltung. Wohl gibt es einige Stellen, an denen sich die Stimmung verdichtet. Ich nenne etwa den Literaten-Abend, den Sonntag oder einige andere pathetische Momente bei Angèle. Aber diese Augenblicke bleiben alle wirkungslos und lassen den Helden enttäuscht nur umso tiefer in seiner Verzweiflung zurück. In keinem Augenblick kommt der Eindruck auf, dass der Held irgendwie sein Leben selber schaffe oder eigentlich auch nur fasse. Es ist ein gleichmässiger langsamer Strom. Das Nebeneinander bedingt auch die Wirkung auf den Leser, oder dann aber von der Ironie des Ganzen. Irgend etwas wie eine Perspektive auf ein Ereignis hin kann es in diesem Bericht nicht geben. Viele Geschehnisse stehen so unverbunden nebeneinander, dass man, ohne die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen, ihre Reihenfolge ändern könnte. Mühsam genug sucht der Held die Spannung auf die „kleine Reise" zu erwecken. Das Werk fesselt durch den geistreichen Einfall, die handgreifliche Ironie, die in Reichweite eines jeden ist, der über seine eigene Verkehrtheit lachen kann. So muss denn angesichts auch dieser additiven Kontinuität gesagt werden, was schon für AW. galt: Die Einheit, das Element der Erzählung ist immer noch der blosse Einfall, die Intuition, die in eine mehr mechanische Folge übergeführt wird. Immerhin sind es nicht mehr wie in AW. aneinandergereihte Aphorismen. Zudem versteht es Gide, aus dieser Schwäche seiner synthetischen Schau einen Vorteil zu schlagen, indem er seine Einfälle als die Momente eines zerfallenden Lebens interpretiert. Im Gegensatz zu den Cahiers ist es nun nicht etwa die expressive Einzelheit, der bedeutende Ausdruck, der anzöge, sondern eher der Witz — (also ein Gegensatz zwischen Form und Inhalt, irgendeine Atrophie des Sinnes, jedenfalls das Gegenteil des schwungvollen Ausdrucks). PAL. umfasst auf 90 Druckseiten den Zeitraum von nur 6 Tagen. Natürlich fällt damit die Fiktion eines wirklichen TB.s dahin, denn die einzelnen Tage bekommen auf diese Weise die Ausdehnung von kleineren Kapiteln eines Romans. — Dennoch zeigt das Werk wieder Merkmale der Haltung eines TB.-Schreibers, Kennzeichen der TB.-Gattung.

1. Die Ich-Form: Das ganze Buch ist in der Form persönlicher Erzählungen gehalten. Gespräche finden sich in grosser Zahl, doch

sind sie durchaus in Abhängigkeit und Funktion zum Bericht und zu den Aeusserungen des Helden geführt. Das Werk hat im Schreibenden seinen unbestrittenen Mittelpunkt. Keine Viel-Zentrigkeit wie beim Roman.

2. Von der Erzählung, dem récit, hebt sich PAL. ab durch die Bedeutung, die den Tages-Abschnitten zukommt. Jeder Tag ist durchaus in seiner eigenen Perspektive gesehen. Es gibt eine Zeit vor der kleinen Reise am Samstag und eine davon deutlich unterschiedene nachher. Anderseits könnte man die verhältnismässig kurze Zeit, die das TB. verfolgt, geltend machen. In nicht einmal ganz einer Woche mit den alltäglichsten Ereignissen kann keine entscheidende Wandlung in einem Menschen vor sich gehen. Aber hier wird gerade eine Funktion der TB.-Form deutlich: Vor der Nichtigkeit und Kleinheit der Erlebnisse ist sie das Vergrösserungsglas, das Mikroskop der Empfindungen, die aber auch durch dieses Verfahren zu keiner grösseren Bedeutung kommen können. Eine Auswahl der Geschehnisse aus dem ausgenommenen Tagesverlauf findet kaum statt. Als der Held sich für die kleine Reise des Samstags vornimmt: «Ne noter du voyage que les moments poétiques», fällt der Ertrag mehr als dürftig aus. Zudem ist die Kürze des Zeitabschnittes auch wieder bedeutungsvoll. Das Buch ist erfüllt einesteils vom Veränderungswillen; andernteils fällt der Held immer wieder in die gleichen Wiederholungen zurück. Die Wiederkunft des Gleichen vollzieht sich in diesem Dasein schon in seinem wöchentlichen Rhythmus.

PAL. ist zugleich auch die Satire des TB.s. Es ist der Bericht von inhaltlosen Tagen; wenn Gide selbst das TB. zur Selbsterziehung benutzt, so verspottet er hier seine Methode, denn er bleibt durchaus im Kreise seiner Gewohnheiten und jeder Abend trifft ihn dort, wo er sich am Morgen befunden hat. Schon mehrmals sagten wir, dass die moralische Auseinandersetzung, die Willensanstrengung die Zeit seelisch erfüllt. Hier haben wir aber keinen Zeitfluss mehr, sondern bestfalls die wellige Bewegtheit eines Sees, oder noch eher einen Kreislauf. Die Ausdehnung der Stunde, des Tages wird auf diese Weise fühlbar, sowohl durch die Anstrengung des Helden, wie auch durch die Langeweile. Bei aller Leere sind diese Tage lang, aber schon innerhalb einer

Woche wird der ganze Mechanismus des Lebens drückend, und Monate oder gar Jahre auf diese Weise ausgeführt, sind künstlerisch vollkommen undenkbar durch die Häufung der Absurditäten. — Indessen haben wir in PAL. vor allem die Ironisierung der Selbsterziehung zu sehen, der schulmeisterlichen Ungeduld, die von einem Tag auf den andern handgreifliche Ergebnisse sehen möchte. Gehen nicht auf diese Weise Wochen und Monate in jedem Leben herum, ohne dass darum Grund zur Verzweiflung und zur Selbstanklage vorhanden wäre? Hat nicht die Trägheit, die in PAL. grotesk zum Mechanismus stilisiert ist, ihren tiefen biologischen Sinn? — dass nämlich damit die Kontinuität des Lebens gewahrt wird gegenüber der Willkür des Bewusstseins, das von einer extremen Haltung in ihr Gegenteil überspringt. Man könnte in PAL. auch der willentlichen Selbstbeeinflussung die langsame Entwicklung durch die Lebensmächte und Entfaltung der Möglichkeiten gegenüberstellen und PAL. als eine indirekte Beweisführung der Naturnotwendigkeit aller wahren Wandlung betrachten, die den willkürlichen Eingriff, der in einer Woche das Leben ändern will, zum vornherein ad absurdum führt.

Ohne die Agenda und die eingeschalteten Paludes fehlten dem Werk ganz entscheidende Dimensionen. Nicht, dass etwa die Vorsätze der Agenda das Leben des Helden entscheidend beeinflussten. Aber gegenüber der allgemeinen Flachmalerei des TB.s sollen die Agenda und „Paludes" die Tiefendimensionen des Werkes darstellen, den Willen und die Deutung des Lebens. Aber gerade, weil der Held sich diese Ziele stellt, muss er sie notwendig auch verfehlen, und gesteigert wird nicht das Leben, sondern lediglich die Komik. Wenn Gide diese Aspekte des Daseins — die sinnbildliche Deutung und den willentlichen Vorsatz — in einem von der Erzählung absichtlich geschiedenen 2. und 3. Text behandelt, so deutet er damit nur an, wie abstrakt und vom Leben geschieden sie bei seinem Aestheten sind. Während die durchgehende Erzählung die Geschehnisse zur Hauptsache nur mechanisch aufreiht, spannen die Agenda und Tityre die lose Woche unter einen Willen und eine Stimmung.

Die Agenda will der Selbsterziehung dienen, aber es wird daraus eine Satire der Planmässigkeit des Lebens. Als freier Literat

ist der Held sich selber überlassen, steht der Welt pflichtenlos gegenüber und findet es darum angezeigt, sich selbst seine Lebens- und Arbeitsregel zu geben. Damit hindert er die Selbstauflösung durch die widersprechende und zufällige Stimmung.

Aber das Ethos von PAL. ist gerade die Freiheit, die unkontrollierte Improvisation des Lebens auf den Zufall hin. Es gelingt indessen dem Helden unschwer, die beiden widersprechenden Ziele miteinander zu vereinigen, indem er die Entscheidungen soweit voraustrifft, dass sie ihm beim Augenblick der Ausführung wieder neu sind: So „überrascht" — und überlistet der Held sich selber. — Eine komische Wirkung erzielt Gide vor allem auch mit der Art der Vorsätze: Ein Grossteil davon sind als willentliche Absichten sinnlos oder unmöglich, da sie mehr oder weniger spontane Reaktionen darstellen:

S'étonner de ne pas recevoir de lettre de Jules (I, 379).
S'inquiéter à propos des relations de Hubert et Angèle (I, 379).
— bouleverser Hubert (important) (I, 396).

Bezeichnend für die Weichlichkeit und Unfähigkeit zur Willensbildung ist die Unbestimmtheit, womit er viele seiner Pläne fasst. Die Willenslage ist schon bei der Entscheidung labil, die Ausführung bleibt dann vollends den Zufällen und der Stimmung überlassen: Espérer que je pourrai finir Darwin. — Tâcher de se lever à six heures (I, 396). Obwohl dieser Wunsch für jeden Wochentag ausgesprochen ist, führt er ihn nie aus: er „versucht" es eben bloss, er kennt sich gut genug, dass er lieber einen Beschluss nicht unbedingt formuliert, um nach einer vergeblichen Anstrengung das Urteil über sich nicht zu hart und zu vernichtend fällen zu müssen. Natürlich öffnet er auf diese Weise der Sophistik des Gewissens Tür und Tor. Abends hält er Gericht über die Leistung des Tages, indem er sie am Tagesplan der Agenda misst. Dies ist nichts anderes als die naivste Methode der Introspektion, durch die Gide seinem temperamentlosen Helden zu „moralischen Ideen" (I, 379) verhilft. Aber selbst die Schwäche, einen Vorsatz nicht ausgeführt zu haben, schlägt nicht in Selbstvorwürfe um, sondern er glaubt sie als «imprévu négatif" seiner Erziehung nutzbar zu machen als ein Mittel, der Routine und der Gewohnheit zu entkommen. Der Held von PAL. ist ein moralischer

Falschmünzer schlimmster Art, dem es gelingt, sich selbst zu hintergehen. Auf ihn ist Benjamin Constants Wort anwendbar: Presque toujours, pour vivre en paix avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs, en systèmes, nos impuissances et nos faiblesses. Cela satisfait cette portion en nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre (Adolphe). Doch ist es nicht ausgeschlossen, dass selbst in der Sophistik des imprévu négatif ein satirischer Hinweis auf die Inkommensurabilität des Daseins gegeben ist. Der Held kann im Augenblick, wo er die Woche in seiner Agenda vorausbestimmt, nicht für die Stimmung und Verfassung in der Stunde der Ausführung bürgen. Die innere Lage, in der wir unsere Ziele verwirklichen, ist von derjenigen, in der wir sie fassen, vielfach so verschieden, dass die Handlung einen völlig andern Sinn und eine neue Bedeutung bekommt, an der frühern Absicht gemessen aber vielfach sinnlos wird. Keine Handlung hat für uns den endgültigen und abschliessenden Charakter, den sie in der planenden Phantasie besitzt. Ein willensstarker Mensch mag seine Handlungsweise voraus bestimmen. Was er aber dabei empfindet, den Grad der Befriedigung und die innere Bedeutung muss er dem imprévu négatif überlassen. — Das umspannende Gleichnis von PAL. ist das Journal de Tityre. Es hält all die losen oder nur leicht verbundenen Anekdoten und Episoden der Erzählung zusammen. Wie Allain in AW., wie das Motiv des verschlossenen Gartens in der Tentative amoureuse, das Leben Ménalques in den NT. und im IM., so ist Tityre das Gleichnis und der Mythus von PAL. Soweit wir aus den vorliegenden Fragmenten urteilen können, wäre das Journal de Tityre ein Traité geworden. Gide geht ganz ähnlich vor wie bei seinen symbolistischen Werken: Wie er den Narziss-Mythus zum Ausgangspunkt seines Prosagedichts genommen hat, geht er nun von der 1. Ekloge Virgils aus:

Tu Tityre patulæ recubans sub tegmine fagi . . .

Die Züge, die er dem Hirtengedicht entliehen hat, sind Indolenz, Harmlosigkeit, Musse und Behagen und vor allem auch das Bild der Sumpflandschaft:

. . . lapis omnia nudus
Limosoque palus obducat pascua iunco.

Virgils Gestalt ist kaum charakterisiert. Tityrus versinnbildlicht das Leben und die sichere Ruhe des augustinischen Zeitalters, Melibœus die Gesetzlosigkeit des letzten Jahrhunderts der Republik. In diese dürftige Fabel hinein interpretiert der Held von PAL. nun sein Lebensgefühl und seine Weltanschauung. Aber weil sein Dasein wertlos und unbedeutend ist, so muss auch das künstlerische Sinnbild dieses Lebens in mythischer Vergrösserung und Verallgemeinerung notwendig zur Absurdität werden. PAL. ist sein Schreckgespenst und Nachtmahr, dessen er sich durch die Produktion zu entledigen sucht, in Gides Werk ist es ein komischer Effekt mehr. Immerhin ist es ausserordentlich interessant, dass PAL. nach AW. ein weiteres Mal das Thema der Produktion und des Schriftstellers aufnimmt, der sich die Illusion eines Schöpfertums geben möchte. Alle Stadien und Phasen des werdenden Werkes treten auf: Wir haben fertigen Text des Werkes in Vers und Prosa; Notizen zum Journal de Tityre in allen Stadien: Handlungsangaben, Gelände- und Umweltstudien, Reflexionen, besprochene Entwürfe und schliesslich ausführliche Kommentare in Gesprächen. Gides Lebensfrage, das Problem des schaffenden Künstlers, scheint in der ganzen Breite aufgerollt: aber diesmal kann er seinen Dichter nicht ernst nehmen und PAL. wird zur Parodie der Produktion. Das Pathos, womit diese Fragen bisher behandelt worden sind, hat zufolge der Gide eigenen Reversibilität der Gefühlslage in Ironie umgeschlagen, mehr noch: in eine elementare Verachtung seiner bisherigen Künstlerschaft: Je ne sais plus quel air jouer, ni dans quel sens tourner la manivelle. Une atroce angoisse m'oppresse. Que ne comprends-tu que je déteste ma pensée. Je m'use à me battre contre elle, mais ne peux la nier que par elle, comme on chasse un démon par Belzébuth, prince des démons (que tentai-je de montrer d'autre en Paludes?) et cela même la fortifie . . . (III, 562). (Brief an F. J.) PAL. zeigt die Aesthetik der TR. und seiner symbolistischen literarischen Umwelt in völliger Auflösung, die Kommentare zum Journal de Paludes lassen keinen Zweifel darüber: Multiplication des lignes (symbole) — par nécessité il ne peut rien prendre. — «Pourquoi ça??» «Pour la vérité du symbole». «Mais enfin, s'il prenait quelquechose?» — «Alors ce serait un autre symbole et une autre vérité» (I, 376). Man vergleiche damit auch die Verteidigungsrede des

Helden am Bankett der Literaten (I, 410). Dadurch, dass PAL. für jeden etwas anderes bedeutet, wird der Gegenstand aufgelöst und — der Symbolismus lächerlich gemacht. Durch die symbolische Deutung hebt sich die Kunst am Ende selbst auf.

Dies ist nun umso kritischer, als die Produktion die zentrale nahezu die einzige Tätigkeit des Helden ist. PAL. zu schreiben, ist der Sinn seines Lebens, seine Berufung und sein Verhängnis geworden — natürlich ein absurdes, unmögliches Ziel. Gleich zu Beginn stellt sich die entscheidende Frage: Pourquoi l'écrire alors? (I, 371), worauf der Held antwortet, dass niemand anders es sonst täte. Die Gründe der Literaten und Huberts gegen PAL. sind so wenig ernst zu nehmen wie diejenigen, die der Held für sein Werk anführt. Im Hintergrund aber steht Gides Lebensfrage: Wozu schreiben? Welchen Sinn hat seine eigene bisherige lebensfremde Literatur, wozu das ganze Bildungstreiben um sich her, wofür der Streit um die artistischen Subtilitäten im Kreise der Symbolisten? — angesichts der neuen Lebenswirklichkeit, die ihm inzwischen in Afrika aufgegangen ist.

Seine eigene schriftstellerische Laufbahn erscheint Gide als ein Widersinn, eine Anstrengung für nichts — Nihilismus. Denn PAL. hat keinen Gegenstand, oder Tityre ist vielmehr eine monströse Absurdität. Moi? — je ne sais pas, — probablement que c'est pour agir (I, 374). Aber auf wen wirkt denn PAL? Die Literaten wenden sich lachend vom Helden ab und wollen sich nicht in Tityre wiedererkennen. Aber auch die Wirkung auf sich selbst ist verfehlt: Nachdem er PAL. vollendet hat, fährt er mit „Polders" weiter. Statt seinen Angsttraum und Albdruck abzureagieren, identifiziert sich der Held schliesslich vollständig damit. Statt seine eigene Indolenz und Passivität mit dieser Schöpfung zu sühnen, gelangt er nur zu einer groben Selbsttäuschung, indem er sich zu jeder Schwäche die Absolution gibt: parce que j'écris Paludes.

Sucht man nun dem grotesken Mythus und vor allem auch der Gestaltung dieses Mythus doch einen Sinn abzugewinnen, so ist er vielleicht in der doppelten Gefühlshaltung des Helden zu seinem Geschöpf zu suchen: Im Bewusstsein graut ihm vor Tityre, vor sich selber, vor seinem leeren Dasein — aber innerlich hat er sich längst damit abgefunden und geniesst in vollen Zügen die Wonnen

der Gewöhnlichkeit. Man könnte Baudelaires Wort umformen: Horreur de Tityre — extase de Tityre, um die Polarität einem und demselben Wesen gegenüber zu bezeichnen. Tityre ist die Schwere der Materie, der Zwang der Gewohnheit, die Unfreiheit in tausend Konventionen — mit einem Worte: das Uebel, aber nie die aktive Sünde, gegen die man kämpfen kann, sondern das Nachgeben, gegen die Schwäche. Der Held ist die verkörperte Unfähigkeit, durch das blosse Bewusstsein sich aus dieser Lebens-Ungnade und Gottesferne zu erheben. Und hier ist zugleich die Scheidung Gides von seinem Geschöpf sichtbar: Er nimmt seinen Helden und seine symbolistischen Mythen nicht mehr ernst. Statt gegen den unfassbaren Feind im Innern zu streiten, macht er sich über sich selber lustig, schreibt keinen moralistischen und ästhetisierenden TR. mehr, sondern eine beschwingte, geistsprühende Sotie. Das Werk hat manche nachdenkliche, tiefsinnige Stelle, doch lässt Gide nicht zu, dass der Geist des Lesers dabei verweile, denn in der folgenden Zeile macht er sich auch wieder über seine eigenen Gedanken lustig. Wichtiger als jede Einzelheit, wichtiger als die disparaten Elemente der Komposition (TB., Agenda, Tityre), ist der durchgehende satirische Schwung, die lebendige Leichtfertigkeit, mitunter vielleicht auch Dummheit («sotie»), die zuletzt weiser sind als der starre Tiefsinn. Die Satire von PAL. entspringt einem Lebensbedürfnis jenseits aller Intellektualität und soll in ihrer Wirkung beim Leser auch über den Intellektualismus hinausführen.

Die Form

DER DIALOG IN PALUDES. Gegenüber den Cahiers bringt PAL. als grosse formale Neuerung vor allem das Gespräch, den Dialog. Der grosse Raum, den die Unterhaltungen in dem Werk einnehmen, ist kennzeichnend für die ganze Lebensweise dieser Salon-Literaten.

PAL. ist nicht das 1. Werk, in dem mehrere handelnde Personen auftreten; schon die TR. bringen Dialoge, so z. B. die Tentative amoureuse, dann aber vor allem die Voyage d'Urien, wo sich zwangslos Unterhaltungen zwischen den Reisegefährten ergeben. Mit den Zwiegesprächen der PAL. sind sie wegen ihrer

hohen Stilisierung nicht zu vergleichen. In PAL. sehen wir Gide mit einem Schlag Meister des psychologisch fein abgestuften, an Schattierungen reichen realistischen Dialogs, der den grössten Teil des Buches ausmacht und damit von vorneherein das Interesse wachhält. PAL. bekommt durch diese geistvollen, spannungsreichen Wechselreden trotz des langweiligen Gegenstandes, trotz des Mangels wirklichen Geschehens eine gewisse dramatische Lebendigkeit, eine Gegenwärtigkeit der Probleme, die uns den Umstand vergessen lässt, dass alles schon zurückliegt. Da das Leben nie die Bedeutungsdichte des Kunstwerkes besitzt, nimmt der Held nur die bedeutenden, bezeichnenden Stellen des Gespräches heraus, um sie niederzuschreiben. Durch den reichen psychologischen Kommentar ergibt sich aber nirgends eine Lücke. Der Held vergisst nie mitzuteilen, in welcher Stimmung und Verfassung er eine Aeusserung tut und welche Wirkung er damit bei seinem Unterredner verfolgt. Bewunderungswürdig ist die Art und Weise, wie Gide die Bedeutung der Rede für die seelische Kräfte-Oekonomie des Sprechenden anzudeuten weiss. Man nehme etwa das Gespräch zwischen Richard und dem Helden: Puis aussitôt j'en voulus à Richard de ma stupide réponse (I, 384). Auch wie der Held sich mit seinen Aeusserungen selbst in die Verzweiflung hineinredet, wie er eine diffuse Stimmung durch das Gespräch verdichtet, bis er und Angèle schliesslich in Tränen sind, ist psychologisch meisterhaft gezeichnet. Hier im Gespräch erhebt sich das Werk vielleicht am ehesten über das blosse Neben- und Nacheinander der Einzelfakten, wie das TB. sie sonst bietet. Fast immer haben wir ein lückenloses Ganzes ohne logische und psychologische Brüche. Auch die Stockungen der Gespräche werden durch kurze Zwischenbemerkungen ungemein lebendig gestaltet. Die präzise Verzahnung der Gespräche bei Gide, und im Besondern in PAL., erklärt sich freilich zum Teil aus der Herkunft, aus der innern Auseinandersetzung, vom ewigen Dialog des mit sich selber verfallenen Tagebuchschreibers.

Die seelische Labilität Gides wird spürbar in jenen losen Unterhaltungen, die unter dem Einfluss der beiden Sprechenden ihre Richtung jeden Augenblick wechseln. Man lese etwa den Beginn des Werkes nach (I, 371) oder das Gespräch mit Angèle (I, 373). Diese Wendigkeit verringert sich natürlich, sobald einer der Unter-

redner sich länger erklärt. Wenn der Held spricht, sind die Positionen übrigens zumeist ungleich stark. In manchen dieser Erörterungen wird man an die Tagebuch-Monologe erinnert, wo die persönliche Moral gegen die herkömmliche spricht, wo die Persönlichkeit mit ihren Rechten und ihren einmaligen Forderungen an sich selbst sich aus dem Wust und dem Druck des Herkommens und der blossen Sitte sich herauszuarbeiten sucht (vgl. die Reden des Helden im Salon der Angèle). Dieses Selbstgespräch ist nun in PAL — und eigentlich in allen Romanen — auf mehrere Personen verteilt. Gide macht sich allerdings die Aufgabe leichter, indem er die Unterredner des Helden zum grössten Teil zum vornherein als Dummköpfe und Leute minderer Intelligenz hinstellt, über die er leicht den Sieg davon trägt. — Aber auch so sind die Fälle noch zahlreich genug, wo Gide nicht schliesst. Wo die Unterredung die entgegengesetzte Ansicht im Helden selbst wachruft, ist der Unterredner Anwalt seiner eigenen Bedenken und Hemmungen, sodass er seine Meinungen selbst nicht mit letztem Nachdruck vertreten kann.

Dieser lebendige Dialog wird aus den Fragestellungen des Dichters selbst gespiesen: Man denke namentlich an die ethischen und ästhetischen Erörterungen. Der Automatismus der menschlichen Beziehungen kommt in den stereotypen Redewendungen zum Ausdruck. Aber das Uebel sitzt tiefer. Voller Ansichten und Pläne, alle möglichen Wirkungen und Beeinflussungen ins Auge fassend, tritt der Held seinen Unterrednern gegenüber. Wie manchmal nimmt er sich doch vor, seinen Gesprächspartnern PAL. zu erklären. Nicht einmal die Ausdrücke seiner Rede überlässt er dem Zufall: J'emploierai même le mot 'exigu' (I, 403). Gerade hier zeigt sich, bis zu welchem Grade dem Helden die Unmittelbarkeit abgeht. Selbst immer an seine Zweckstrebigkeit gebunden, ist es weiter nicht verwunderlich, dass er gerade sein Hauptziel, die Befreiung von den eingebildeten Bindungen und Verbindlichkeiten der Kultur und Gesellschaft, notwendig und unvermeidlicherweise verfehlt. — PAL. ist unter anderem der Beweis dafür, dass man nur durch diejenigen Eigenschaften und Werte wirkt, die man unbewusst verkörpert. Sobald der Held für seine Moral missioniert, wirkt er komisch, ja grotesk durch den Widerspruch zwischen seiner Lehre und seinem Beispiel.

Formal stuft sich die Rede ab vom trivialen Zwiegespräch in Satzgliedern und dem Hin- und Widerspiel einzelner Worte über die Konversation, wo man dem Partner etwas erklären will, zu wechselseitigen Erörterungen und zu vortragsartigen Reden. Sobald der Held sich in einer grösseren Schilderung versucht, ist er zum vornherein an die Literatur verloren. Man lese die köstliche Erzählung der Entenjagd mit dem Luftgewehr nach, bei der es sich am Schluss herausstellt, dass sie schon zur Episode in PAL. verarbeitet ist. Hubert und der Held sind durch ihre Jagdschilderungen einander glänzend gegenübergestellt. Hubert erzählt lebendig, spannend, immer im Hinblick auf das Geschehnis; der Held gibt mit grosser Kunst, die zum Selbstzweck wird, seine Eindrücke und Stimmungen wieder. Das statische Element der Schilderung hat den Ereignisbericht fast gänzlich verdrängt, und die sinnliche Deutlichkeit der Empfindungen kommt den NT. nahe.

Der Dialog ist das wesentlich neue Ausdrucksmittel in PAL. Natürlich ist er in der Satire der komischen Gesamtwirkung nutzbar gemacht, aber er beginnt doch zum Träger der seelischen Spannungen und vor allem auch der seelischen Kontinuität zu werden und weist damit auf den meisterhaften Gebrauch hin, den Gide in den Werken seiner Reife davon macht. Die Verbindung der Handlungen ist dürftig, man möchte sagen linear (später ist sie rasch, mitunter intrigenhaft konstruiert), aber im Dialog ist jedes Wort auf die Entgegnung des Partners und die Gesamtlage bezogen.

Les Nourritures Terrestres

Einleitung

Die NT. sind in ihrer Haltung den ironischen PAL. entgegengesetzt. Hier haben wir wieder wie in den Cahiers den unmittelbaren, kaum vom kritischen Verstand gebrochenen Ausdruck der Gefühle, den Schrei der „Natur", oder doch der Sehnsucht nach der Natur selber vor uns. Die Reinheit oder vielmehr die Reinigung der Empfindung von sekundären Einflüssen und Beeinträchtigungen durch das Bewusstsein ist geradezu eines der Ziele des Buches.

Wir lesen: Je m'y suis mis sans apprêts, sans pudeur... (II, 57). Nichtsdestoweniger stellt sich auch hier die Frage nach der Selbstdarstellung nicht einfach wegen der Beziehung auf den Zweiten, den Jünger Nathanael: Gide will ein Buch schreiben, in welchem die persönlichen Empfindungen und Gedanken in solchem Grade fehlen, dass Nathanael darin seinen eigenen Lebensdurst wieder erkennt. Auch der Gedanke der restlosen Entblössung, der Entsagung und Verleugnung des Persönlichen steht hier dem Interesse an seiner eigenen Besonderheit entgegen.

Denn nun tritt ja zur Innerlichkeit grundsätzlich eine zweite Wirklichkeit: Die Aussenwelt, der Bereich der sinnlichen Empfindungen. Was in den TR. noch Wunsch und Traum war, ist nunmehr Erfahrung geworden. Er kennt nun den Strom des allgemeinen Lebens: Er erkennt sein Leben in den Veränderungen der Natur um sich her. Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie (II, 62). In diesem Satze fasst er seine mühsame Entwicklung bis zur Entdeckung der Sinnlichkeit zusammen. Das Erlebnis, das er jetzt verabsolutiert, war durchaus nicht primär. Die Leidenschaftlichkeit, mit der er sich jetzt der sinnlichen Empfindung zuwendet, ist vielmehr ursprünglich religiöser Natur und hat sich erst nach einer entscheidenden Niederlage auf der geistigen Ebene, der sichtbaren Welt zugewandt:

Tu chercherais encore longtemps
le bonheur impossible des âmes . . . (II, 69).

Der Verlauf des geistigen Abenteuers wird in AW. geschildert und in SGM. gedeutet. Wir erinnern an die Feststellung, dass die religiöse Demut Gide in den Cahiers nicht gelingt: Er wahrt seinen Stolz und seine Selbstherrlichkeit vor dem persönlichen Gott. Seine Askese und die Anstrengungen zur Tugend werden durchaus aus dem Pathos des Selbstgefühls bestritten; von einer Hingabe, von einer Selbstauslöschung des Menschlichen vor Gott ist nicht die Rede. (Ansätze dazu im TB.) Daraus erklärt sich nach meiner Auffassung auch der Misserfolg des ganzen Versuches: Das Individuum bleibt machtlos vor dem Absoluten, so erhaben auch immer sein Wille sein mag. Eine Vollkommenheit, die einer um seiner selbst willen sucht, bleibt ein Widerspruch in sich selbst. Aber der prometheische Wille der Cahiers ist längst erlahmt und hat sich durch die Ironie zersetzt. Nicht so leicht zu verleugnen und zu besiegen aber war das Bedürfnis nach dem Absoluten überhaupt. Nachdem er sich aber der geistigen Wirklichkeit nicht versichern konnte, sucht er sie im sinnlichen Erlebnis. Während er aber vorher seinen Stolz vor dem persönlichen Gott nicht abzudanken vermocht hatte, gelingt ihm dies jetzt ungleich leichter vor der kaum mehr menschlichen, anonymen Sinnlichkeit. Kommt er dadurch Gott und den Dingen näher? Sicher schwinden mit diesem Selbstverzicht eine ganze Reihe von Hemmungen, und es wird nun jene diffuse allgemeine Sympathie möglich, die ihn am Leben seiner Umgebung in weit höherem Masse teilhaben lässt als bis dahin. Auch geistig wirkt die Aufgabe des Stolzes und der Verzicht auf die Wichtigkeit seiner eigenen Tugend bestimmt entspannend; Gide eignet sich jene Mobilität und Wendigkeit an, nach der Claudel ihn als einen Geist ohne Neigung bezeichnete.

Die Inbrunst, mit der Gide sich nunmehr der Sinnesempfindung hingibt, ist aber, wie gesagt, eigentlich religiöser Natur: es gilt nun, darin das Absolute in der Sensation zu erreichen. Die intellektuelle Erkenntnis genügt so wenig wie der blosse Glaube: Er muss und will es erleben. Die Grenzen der menschlichen Beschränktheit und Bedingtheit müssen erlebend, empfindend, fühlend überschritten werden. Stellten wir in den Cahiers einen geistigen

und sentimentalen Erlebnishunger fest, den er durch einen entsprechenden Empfindungskultus zu befriedigen hoffte, so verlangt er nunmehr nach gesteigerten Reizen in der sinnlichen Sphäre.

Man kann sich die Frage stellen, was diese Reizbedürftigkeit in weiteren Zusammenhängen bedeutet. Gide steht mit seinem Erlebnishunger durchaus nicht allein da: Man möchte ihn vielmehr als ein Kultur- und Zivilisationssymptom betrachten. Das Gefühl des sinnerfüllten Daseins hat sich im modernen Menschen vielfach zersetzt. Wohl sagt Gide: Etre me devint énormément voluptueux, aber damit ist zugleich zugegeben, dass das Daseinsgefühl als solches nicht mehr genügt, sondern durch einen sinnlichen Reiz überboten werden muss. Es lässt sich nicht ohne weiteres entscheiden, ob der Sensualismus die Sinnes- und Seinsverbundenheit des modernen Menschen geschwächt hat, oder ob umgekehrt der Rückzug auf die sinnliche Erfahrung im Gegenteil eine Folge der Abnahme metaphysischer Mächtigkeit ist. Im Falle Gides möchte man fast letzteres behaupten. Gide zeigt in den Cahiers das gesteigerte Gefühl seiner individualistischen Vereinzelung. Nach drei Jahrhunderten der Befreiung des Individuums ist dieses Individuum bereits so geschwächt in seiner Vereinsamung, dass sich der Mensch der Erde gleichsetzt, um bloss von ihr genährt und gewärmt zu werden, nachdem die kollektiven Bindungen nicht mehr tragfähig sind.

Dies ist in kürzesten Zügen die menschliche Lage, aus der heraus die NT. entstanden sind: Es ist der Nihilismus des folgerichtigen Individualisten, der bis ans Ende eines Vereinzelungsversuches gegangen ist und dann, von der Leere des Nichts zurückschreckend, sich auf die greifbare Wirklichkeit der sinnlichen Erfahrung wirft. Die Krankheit, von der das Vorwort zur Ausgabe von 1927 (II, 227) spricht, ist nicht nur eine körperliche, sondern zugleich eine geistig-moralische Krise. Auf dem Grund der sinnlichen Inbrunst der NT. ist eine geistige Verzweiflung. Vergegenwärtigt man sich nun, dass die Hingabe an die Sinnenwelt letztlich eine Flucht vor sich selber ist, so wird man die Selbst-Darstellung nicht auf jene Partien des Werkes beschränkt sehen, die die eigene Persönlichkeit zum Gegenstand haben. Die NT. sprechen von den Gaben der Erde, aber natürlich nicht im gegenständlich-wissenschaftlichen Sinne, sondern in ihrer seelischen Bedeutung, d. h. irgendwie vermenschlicht, zur

Persönlichkeit des Dichters in Beziehung gebracht. Alle Wirklichkeitssphären des Buches sind darum für Gide kennzeichnend und müssen auf Merkmale seiner Besonderheit hin angesehen werden.

Stilisierte Lebensgeschichte: Der Mythus des eigenen Lebens ist sicher die Achse der Selbstdarstellung in den NT. Es ist eine Lebensbeschreibung, die auf die wesentlichen grossen Züge vereinfacht und stilisiert ist, in der weniger Tatsachentreue als Aufrichtigkeit gegenüber den Gefühlswerten zu suchen ist. Die endgültige biographisch genaue Darstellung seiner Jugend gibt Gide dann erst in SGM. Die beiden Texte widersprechen sich nicht, sondern ergänzen sich vielmehr. Ansätze zu solchen Lebensgeschichten finden sich schon im TB. und sind auch dort gewürdigt worden (S. 35-37). In den NT. selbst trifft sie sich zuerst im 2. Teil des 1. Buches: 68 ff.

Gleich die ersten Seiten der NT. enthalten, wenn auch nicht eine Lebensbeschreibung, so doch die Darstellung einiger typischer Situationen aus Gides Entwicklung. Sie sind so allgemein gewählt, dass sich ein Leser unschwer in ihnen wiedererkennen kann. Auch hier sind es fast noch mehr moralische Begriffe, die biographisch illustriert werden als Lebenslagen, Auffassungen, die sichtlich auf den Leser wirken sollen. So hält sich Gide denn auch nicht an die zeitliche Ordnung, sondern nimmt die Situationen, wie sie gerade zur Erläuterung seines Gedankenganges dienen. Er beginnt mit der Schilderung seiner „Entbildung", die er selbst an sich vorgenommen hat, natürlich mit der Absicht, sie auch von Nathanael befolgen zu lassen. — Auch damit hat Gide eine Erziehungsarbeit an sich geleistet: Die Entbildung von Schuleinflüssen geschieht ebenso planmässig, wie er sich einst seine Kenntnisse angeeignet hatte, in einem schwierigen, langsamen Prozess. Die Werktage namenloser Reihe nehmen wir nicht wahr; Gide fasst hier einen Zeitraum von drei Jahren zusammen durch die eine Bemühung: von den fremden, nicht authentischen Bildungseindrücken frei zu werden.

Die einzelnen Abschnitte sind nahezu voneinander unabhängig und sind auch äusserlich nicht von den Sprüchen an Nath. unterschieden; doch stehen sie assoziativ miteinander in Verbindung. Die Erzählung erfolgt rückläufig: Nun kommt er auf die Lebensabschnitte von seiner persönlichen Erziehung zu sprechen: Je châtiais allégrement ma chair . . . (II, 62).

In den „Attentes“ schildert Gide zwar nur einen Teil seiner Entwicklung, seine düstere Periode zwischen der mystischen Ueberspannung der Walterzeit und der Selbstoffenbarung in Afrika, die Erwartung eines neuen freieren Lebens der Fülle und der Begeisterung. Der Vergleich mit SGM. ergibt äusserlich wenig Uebereinstimmendes: In jenen Jahren führte Gide ein vorwiegend gesellschaftliches Leben, das ihn nach seinem eigenen Urteil nicht förderte. — Von jener Literaturwelt der PAL., in der Gide sich bewegte, erfahren wir hier nichts, dafür gibt er eine äusserst eindringliche Schilderung der Stimmung jener Jahre, wo er umsonst die wahre Form und den Gehalt seines Lebens suchte. (Das ekstatische Waltertum schrumpft zusammen zu: Les premiers jours de douteuses extases . . . II, 69.)

Die Bilder des krankhaften Schlafbedürfnisses, deren sich Gide hier bedient, bringen die seelische Bedeutung des Lebensabschnittes überzeugender zum Ausdruck als die betreffenden Kapitel in SGM. Es ist die intensivste Erwartung einer Zukunft, die er indessen noch nicht kennt. Statt der biographischen konkreten Details bedient sich Gide hier vielfacher Symbole, die die Sensibilität des Lesers viel intensiver ansprechen als die Einzelheiten eines unbekannten Lebens. Er vergleicht seinen Zustand mit dem anonymen Tier, mit Pflanzenleben, dem Larvenstadium, um die unbewusste Lebendigkeit, Veränderung und Entwicklung seiner Natur nach ihren eigenen Gesetzen zu schildern. Wenn er einmal erwacht, so lehnt sich sein Selbstbewusstsein und sein Wille gegen die Dumpfheit der übrigen Zeit auf — aber ohne Erfolg. Die Schilderung wechselt zwischen diesen beiden Themen des Schlafes und der Ungeduld, woraus die Erwartung resultiert. Es ist eine rhythmische Bewegung, deren Ausschläge immer stärker werden, bis schliesslich die alte Lebensform ganz zerbricht in der Begegnung mit Ménalque: wie denn auch der Gedanke der Befreiung in der Fülle des Lebens sich nicht im ersten Male durchsetzt, sondern erst bei der so und sovielten Wiederkehr.

Rückblicke dieser Art finden sich vor allem zu Beginn des 8. Buches wieder, doch nicht mehr in der Ausführlichkeit der „Erwartung“. So kommt Gide wieder auf seine Jugend zurück: Certes oui! ténébreuse fut ma jeunesse (II, 211). — Diese Linien fassen die wesentlichen Züge zusammen und gehen lebens-

geschichtlich noch weiter zurück als das 1. Buch. Sie beleuchten namentlich seine moralische Stellung (Haltung) in der Walterzeit:

Je croyais que j'étais le sel de la terre.
Et j'avais peur de perdre ma saveur (II, 211).

Aufschlussreich sind sodann seine Ueberlegungen über die Bedingungen der Introspektion (II, 209-10). Man sieht, über die mystische Jugend hinaus ergibt sich ihm kein geschlossenes Bild mehr: Er hat ausdrücklich auf eigene Hierarchie seiner Gedanken und Triebe verzichtet und hat sich mit der „naïve incohésion d'appétits, de gourmandises, de désirs" abgefunden. Aus diesem Grunde verzichtete er auch auf die Darstellung seines gegenwärtigen Menschen und begnügt sich damit, Einzelzüge festzulegen und ein mythisches Bild seiner selbst in Menalcas zu entwerfen. Die ständige Hingabe an alle möglichen divergierenden Eindrücke macht ihm jetzt die Sammlung unmöglich. Die Instinkte haben sich teilweise untereinander dissoziiert und führen nunmehr in den Gegenständen ein nahezu selbständiges Leben: Je ne comprends plus le mot solitude; . . . je suis peuplé -- wie die Seele Sauls von Dämonen bevölkert ist. — Auch zeitlich sucht er durchaus die Diskontinuität und stösst die Erinnerungen gleichsam von sich. —

Ob Gide selbst je einen so hohen Grad der geistigen Entspannung und Auflösung gekannt hat, scheint mir immerhin fraglich. Als Thema der NT. ist sie auf jeden Fall bezeichnend. Dieser Zustand ist zeitweilig als „Selbstverzicht" sein Ideal gewesen; darin hat er das pascalsche „divertissement" zum Grundsatz erhoben.

Menschendarstellung in den NT.

In den NT. sehen wir das Urphänomen der literarischen Personenschaffung. Es hat weniger Gestalten als in PAL. oder in den TR., aber das Verhältnis des Dichters zu ihnen ist elementarer, lebendiger, ungebrochener. Waren die Figuren in PAL. Erzeugnisse der spielerischen Einbildungskraft, die er mit realistisch beobachteten Zügen wahrscheinlicher machte, so haben die Gestalten in den NT. alle eine gewisse unausweichliche Lebensnotwendigkeit für den Dichter.

Gide hat seine Menschlichkeit in drei Personen geteilt: in den Menschen seiner eigenen Vergangenheit, seinen empirischen Men-

schen, den er vor allem mit seiner Schwäche und Zwiespältigkeit belädt, in Nathanael, den er mit dem eigenen Anregungsbedürfnis begabt, und schliesslich Ménalque. Was sich im Ich des Dichters gegenseitig modifiziert und hemmt, kommt nun als selbständiges Phantasiegebilde zu einer viel freieren Entfaltung. Darin besteht für den Dichter sicher das Befreiende und Erlösende der Gestaltung. Er lebt in seinen Schöpfungen und Geschöpfen die Möglichkeiten seiner Natur, die er mit seinem Leben nicht verwirklicht, weil sie anderen Tendenzen widersprechen.

Ménalque[1]) ist der Mythus der NT., Wunschbild und idealer Freund Gides, wie er sich ihn zeitlebens ersehnt hat. Er befreit ihn von jenen fremden Einflüssen, die er als die Beeinträchtigung seines wahren Wesens empfindet und entzieht ihn der ihm nicht gemässen ersten puritanischen Erziehung. Weil er nie Gides mystische Krise durchgemacht hat, ist sein Leben ungebrochen, aus einem Guss. Nie zögert Ménalque im festen Zugriff nach dem Glück, nach dem augenblicklichen Genuss. Er kennt nicht das tiefe Misstrauen des Kulturmenschen gegen die Natur und ihre Dämonie, die Gide zeitweilig wohl verdrängen und verleugnen, nicht aber für immer beseitigen kann. Er fürchtet keine Vergeltung, keine Rückschläge der eigenen Sensibilität, Reaktionen des Unterbewusstseins, die dem Sensualisten Gide vielleicht noch bedrohlicher waren als die übersinnliche Gerechtigkeit. Er hat die Inbrunst und die verzückte Andacht Gides zur Natur, aber er kennt nicht die abgründige Verzweiflung, auf der Gides Sensualismus ruht. Und vor allem: Trotz seines vitalen Egoismus ist Ménalque nicht durch Gides Narzissismus gehemmt: Je possédais le don précieux de n'être pas trop entravé par moi-même (II, 115).

Auf den mythischen Charakter der Figur Ménalques weist schon die Allgemeinheit der Zeichnung hin: Ausser seiner frenetischen Genussfreude und Genussfähigkeit könnte man nur wenige individuelle Besonderheiten aufzählen: einheitlich in sich selbst, sind

---

[1]) Ménalque ist natürlich Menalcas der 1. Ekloge Virgils. Bei Virgil ist er der von Haus und Hof Vertriebene, Flüchtige:

Nos patriae fines et dulcia linquimus arva
Nos patriam fugimus . . . .

Vielleicht, dass Gide schon mit dem Namen auf das Schweifende, Unruhige hinweisen will. Auch die Polarität zu Tityre ist angedeutet.

seine Kräfte auch noch nicht durch den Widerstand der Welt gebrochen und von ihrer ursprünglichen vitalen Richtung abgelenkt worden. — Gide sieht in seinem neuen Evangelium noch unbegrenzte Lebensmöglichkeiten.

Als Typus und Mythus verschwindet Ménalque auch nicht mit den NT.: Er tritt im Immoraliste wieder auf. Nirgends tritt sein Uebermenschentum vielleicht besser zu Tage als in der Erzählung, wo Gide ihm eigentlich einen bürgerlichen Zivilstand geben müsste. Doch Ménalque streift auch hier nur das moderne Gesellschaftsleben, ohne die Grenzen zu überschreiten. Sein Reich ist nicht von diesem Weltzeitalter: Er trägt ein grösseres und pathetischeres Leben in sich, als es unter den heutigen Menschen geführt werden kann. Neben den Gesellschaftsmenschen der Umgebung Michels wirkt er primitiv, dämonisch. Und gerade durch seine Dämonie erweist er sich als eine echt Gide'sche Gestalt, mit Gide puritanischem Komplex doch irgendwie in Beziehung. Denn obwohl Gide ihn vom Ressentiment gegen den Kalvinismus befreit, bleibt er in Widerspruch gegen alles, was christlicher Verzicht ist. Er wächst über jedes menschliche Mass hinaus, und damit über die Menschlichkeit schlechthin[1]). Diese grösste Verkörperung von Gides neuem Humanismus, der die meiste Menschlichkeit auf sich zu vereinigen sucht, löst sich an ihren Grenzen ins Dämonische auf, gerade dadurch, dass Ménalque jeder Begierde das Recht über sich zugesteht, wird seine letzte Leidenschaft der Tod (II, 147):

Qu'aimes-tu tant dans les départs, Ménalque? Il répondit: L'avant-goût de la mort.

Seine Berührung ist unwiderstehlich-schicksalshaft und beraubt die Menschen seiner Wahl zeitweise ihres freien Willens: Ménalque est dangereux; crains-le (II, 67). Er ist eher noch Verführer und „pervertisseur" (wie etwa später Edouard) als Lehrer. Er lockt seinen Jünger aus der Familie und der Umgebung, die seine Moral stützt und im Gleichgewicht hält, führt ihn in eine grenzenlose Freiheit, um ihn zuletzt zu verlassen.

Höchst bezeichnend für Gide ist es nun, dass auch Ménalques Freiheit, Disponibilität und Naturaufgeschlossenheit unbedingt das

[1]) Vgl. Pascal, Pensées § 378: C'est sortir de l'humanité que de sortir du milieu.

Ergebnis einer Selbsterziehung ist. Wie Gide, hat auch Ménalque sich unaufhörlich erzogen; zum Gefühl der Neuheit aller Dinge gelangt auch Ménalque nur durch die wissentlich-absichtliche Vernichtung aller Erinnerung. Ménalque stellt sich uns durch und durch als Willensmensch dar, der empfindet, was er will. Je m'appris comme des questions devant les attendantes réponses, à ce que la soif d'en jouir, née devant chaque volupté, en précédât d'aussitôt la jouissance (II, 114).

Der Willenscharakter seines Genussmenschentums ist im Ménalque-Fragment[1]) noch ausdrücklich unterstrichen: Il prétendait ne pas aimer, mais bien adorer le plaisir; il s'y poussait comme à un devoir; il disait qu'il fallait tout faire âprement . . . (II, p. IX).

Und dieser Willenszug ist es auch, der es verhindert, dass sich sein Leben in ein niedriges Geniessertum auflöst: . . .voilà pourquoi sa vie, dans ses plus grands excès, nous paraissait religieuse et ses yeux jusqu'à la fin conservèrent le regard des grands vertueux (II, p. IX).

Selbst in der Art, wie er die Natur schildert, empfinden wir, was er darin sucht: Den starken sinnlichen Reiz, die einhüllende Berührung, das ständige Gefühl der Totalität seines Daseins. Was dem Gebildeten zum leeren Begriff verblasst ist, will er zum Erlebnis aktualisieren: . . . une pénétration toujours plus simple de la nature (II, 115).

Den gleichen Parallelismus mit Gides Charakter zeigt die Notwendigkeit, die Ménalque empfindet, seine Moral zu rechtfertigen. Der Lebenslauf besteht zum guten Teil aus sich abfolgenden moralischen Räsonnements, mit denen Ménalque seine wechselnden Haltungen begründet; der Autobiographie läuft eine Apologie, ja eine Selbstverherrlichung parallel, wenn uns auch streckenweise der lyrische Schwung darüber hinwegzutäuschen vermag. Certains m'accusèrent d'égoisme; je les accusai de sottise (II, 119). Dieser Umstand ist für Gide höchst aufschlussreich. Sein Bedürfnis nach Selbstdarstellung erklärt sich durch die Nötigung, seine Haltung zuerst vor andern, dann aber vor allem vor sich selber zu rechtfertigen. Der Lebensgenuss allein genügt Gide durchaus nicht:

[1]) Im Vorwort zum Bd. II abgedruckt, erstmals seltsamerweise in einer Buchbesprechung erschienen.

Er muss sich zuerst das Recht auf die Güter und die Freuden dieser Erde beweisen und rechtfertigen. Je ne goûte pas une joie que je ne l'y veuille attachée. — Cela l'augmente-t-il? — Non, dis-je, cela me la légitime (II, 88). — Diese Gewissenhaftigkeit, die mit der Disponibilität in eigenartigem Widerspruch steht, ist ein Ueberbleibsel seiner puritanischen Erziehung. Nie hat es Gide über sich gebracht, ohne Gesetz und ausserhalb aller Gesetze zu leben. Als Gide schliesslich sah, dass er sich keinem Werte ganz verpflichten konnte, zögert er nicht, die Bewegung und die Komplexität zu einem Gesetz zu machen und zu einem Wert zu erheben. Als geistigem Menschen und Intellektuellem sind ihm viele Widersprüche durchaus unerträglich, und wohl oder übel sieht er sich gezwungen, wenigstens durch eine Konstruktion, über den Konflikt hinwegzukommen. So ist es symptomatisch, dass auch Ménalque, dem man sonst weder Hemmungen noch Zweifel vorwerfen könnte und der vor allem keinen puritanischen Atavismus niederzukämpfen hat, in seiner Lebensgeschichte wie in seinen übrigen Aeusserungen vor allem Moralist ist. Gide ist es Zeit seines Lebens gewesen.

Gide stellt sich in den NT. bei weitem nicht so stark in den Vordergrund wie Ménalque. Während er selbst oft hinter der Vision der Dinge verschwindet, steht Ménalque in voller plastischer Rundung und in glühenden Farben vor uns. Er manifestiert gleichsam für Gide. Dass Gide als so eminent ethisch bestimmte und zur Selbstoffenbarung verpflichtete Persönlichkeit seinen letzten Gehalt nur in einer Phantasiegestalt aussprechen kann, ist als Zeichen seiner künstlerischen Berufung zu werten. Gide fühlt, dass das, was er zu sagen und unter den Menschen zu vertreten hat, in Ménalque überzeugender zum Ausdruck kommt als in seiner eigenen, durch die tägliche Auseinandersetzung verinnerlichten Menschlichkeit, eindringlicher, als in seinem durch tausend Rücksichten gehemmten bürgerlichen Dasein.

Nathanael erscheint nur als Postulat in den NT., er bezeichnet als Anrede lediglich das Gerichtetsein des Buches auf seinen Leser. Nun besteht diese Perspektive auf das Publikum in nahezu allen Veröffentlichungen, wenn auch nicht in aller Dichtung schlechthin und primär. In den NT. ist sie nur besonders intensiviert und aktualisiert.

Nath. geht als Gestalt noch in die Zeit von Annecy zurück. Er war die Sehnsucht des Einsamen nach einem Gefährten und Jünger. La réclamation de mon cœur devint si grande, j'appelais instamment ce camarade dont l'exaltation fraternelle eût gemellé la mienne (X, 302).

So ist denn die Figur Nath. wie diejenige Ménalques primär ein Bedürfnis Gides nach Gemeinschaft, die Bindung an ihn also erotisch — gefühlsmässig und durchaus nicht nur erzieherischer Natur.

Dieses Jüngerverhältnis ist viel zu elementar, als dass es sich auf die NT. beschränkte: Wir treffen es wieder in den FM., wo gleich ein ganzer Kreis junger Leute sich um Romancier Edouard sammelt. Und vor allem in den Nouvelles Nourritures. Er wünscht sich den Jünger freier, unbeschwerter, lebensoffener als sich selbst: Was ihm selbst nicht möglich ist, wünscht er wenigstens durch seine Erziehung bei anderen zu erreichen. Ein Teil seiner Sehnsucht wirft sich wie bei jedem Menschen auf das künftige Geschlecht, wo die Möglichkeiten noch nicht durch die Individuation endgültig beschränkt sind. Gides Vorliebe für werdende Menschen ist in dieser Hinsicht höchst kennzeichnend.

Die Erziehung, die er Nath. angedeihen lässt, bezweckt in erster Linie die Befreiung aus den sinnlos gewordenen Bindungen einer unlebendigen Ueberlieferung: Der Jünger soll aus der Sitte und dem Herkommen heraus zum Gesetz seiner eigenen Natur geführt werden. Er will auch als Lehrer nicht etwa eine neue Autorität in der Seele Nath.s aufrichten. Quitte-moi! ruft er ihm am Ende zu. Die Beschränkung der Wirksamkeit und der Liebe auf den blossen Familien- und Sippenkreis lässt er nicht zu. Das Schweifende, Ungebundene, in keinen persönlichen Verhältnissen aufgehende Abenteuerliche will er Nath. lieben lehren. In der Veränderlichkeit der noch nicht konkretisierten Möglichkeit ist das Lebendige und Seelische am reinsten. Das Unbekannte, Unvorhergesehene, vom eigenen grundsätzlich Verschiedene, soll ins Leben einbezogen werden.

Die Ausrichtung des Werkes auf den Jünger und Leser ist aber auch für die Technik und die Struktur des Buches von entscheidender Wichtigkeit. Je voudrais écrire tel livre d'où toute pensée, toute émotion personnelle te semblât absente, où tu croirais ne voir que

la projection de ta propre ferveur (II, 65). Diese Absicht ist natürlich in den NT. nicht ausgeführt — sonst käme das Werk für die Selbstdarstellung nicht in Frage: Aber das Buch verlangt nichtsdestoweniger die Mitarbeit des Lesers. Gide fühlt sich bei der Abfassung in seinen Leser ein.

Die NT. sind in viel höherem Mass ein Buch des Durstes und der Begierde als der Erfüllung und der Befriedigung. Das Verlangen des Menschen ist aber viel allgemeiner, anonymer, wenn auch durch die Heimlichkeit in eine Atmosphäre der Vereinsamung getaucht, als die Art seiner Wunschbefriedigung, wo jene Schichten seiner Sensibilität mitschwingen und wirken, deren er in der Regel nicht bewusst wird. So wird auch in den NT. die päderastische Begierde selten in ihrer Besonderheit und Eigenart so stark spürbar, dass nicht die Liebessehnsucht schlechthin sich von dem Text angesprochen fühlen kann.

Endlich liegt in dieser Bezogenheit auf die Sensibilität des Lesers eine Frage der dichterischen Potenz. Nach Taine ist die grössere oder geringere Allgemein-Menschlichkeit ein Wertmaßstab für ein Werk. Für unsern besondern Fall ist davon zu behalten: die Eindringlichkeit, womit Individuelles, Konkret-Psychisches sich verständlich an ein Individuum wendet, wird uns hier zum Wertmass für die NT. Die Figur Nath.s ist lediglich ein Sinnbild für diese eine Grundbedingung der Dichtung überhaupt.

Die Beziehungen zwischen dem Dichter und Ménalque und seinem Jünger Nath. sind rein imaginativ; d. h. man findet in der Biographie Gides keinerlei Anhaltspunkte, die irgendwie diesen Begegnungen verglichen werden könnten.

Desgleichen ist auch die Gesellschaft auf dem Hügel bei Florenz ein Erzeugnis der dichterischen Phantasie. Immerhin liesse sich hier noch an die Künstlergestalten um Gide herum denken: P. Louys, Hérold, P. Laurens, die von Gides Naturekstatik ergriffen worden sind und die zeitweilig jenen begeisterten Künstlerkreis um ihn geschlossen haben mögen. Indessen sind auch diese Vorgänge durchaus ins Mythische, Poetische und Ueberzeitliche hinaufgehoben, und man fühlt sich in die Gesellschaft des Decamerone versetzt, wo auch jeder seinen Dichterbeitrag zur künstlerischen Feier des Tages gibt. Es ist die ideale Gemeinschaft, wie Gide sie sich wünscht: Freie Geister, die von einer

ähnlichen Lebensfreude ergriffen und die sich nun durch ihre Erzählungen und Gesänge in ihrer Gesinnung bestärken, in einer Atmosphäre der Renaissance-Pracht und der schweren Fülle südlicher Gärten. Aber am nächsten Morgen ist er schon wieder unterwegs. Wir sind hier freilich weit entfernt von der behutsamen Introspektion und dem Psychologismus des TB. und einiger Werke Gides. Aber in diesen Wünschen offenbart sich seine Natur symbolisch vollständiger, als es durch irgendeine psychologische Selbstbefragung möglich wäre.

DIE REFLEXION. Die Reflexion ist ein wesentliches Medium der Selbstdarstellung in den NT.; man kann auch sagen, dass Gides Denken in den NT. mit biographischen Elementen durchsetzt ist. Gide ist ein durch und durch existenzieller Denker: Sein Individualismus einerseits und das Bedürfnis nach Objektivität anderseits lassen ihn immer die persönliche Situation zum Ausgangspunkt nehmen. So wird seine Weltanschauung gleichsam zur kosmischen Ergänzung seiner Individualität, zu einer weltweiten Mythologie seiner eigenen Persönlichkeit und daher für ihn im höchsten Grade aufschlussreich. Man kann Gides Wort in seinem Dostojewskij auf ihn selber anwenden: La maladie propose à l'homme une inquiétude nouvelle qu'il s'agit de légitimer. La valeur de Rousseau, de même que celle de Nietzsche vient de là (vgl. III, 238).

Wir haben in der Einleitung gesehen, durch welche intime Krisis Gide sich von dem Spiritualismus seiner Jugend ab- und dem Sensualismus zuwandte:

Nathanaël, je ne crois plus au péché (II, 89).

Dahinter verbirgt sich nun eigentlich die Notwendigkeit zu vergessen, dem Druck der eigenen Vergangenheit zu entgehen. Der Impressionismus der NT. ist, theologisch gesprochen, die ästhetische Haltung des Sündhaftigkeitsbewusstseins. Lingent inimici Dei terram, sagt der Psalmist (Ps. LXXI, 9). Gide sucht den Zugang zu den Gehalten des Daseins nicht mehr auf der ethischen (wenigstens nicht mehr im herkömmlichen Sinne), sondern auf der ästhetischen Ebene, in der unbedingten Hingabe an den Augenblick, der aus der Kontinuität des Daseins herausgehoben wird und nicht mehr in der folgerichtigen und andauernden An-

strengung zum Guten. Denn was wäre das Gute? Wo und wie wäre es zu finden? Gide gesteht seine tiefe Ratlosigkeit vor der sittlichen Entscheidung ein: . . . L'incertitude de nos voies nous tourmenta toute la vie. Que te dirai-je? Tout choix est effrayant, quand on y songe: effrayante une liberté que ne guide plus un devoir . . . Nous croyons tous devoir découvrir Dieu. Nous ne savons, hélas, en attendant de Le trouver, où nous devons adresser nos prières. Puis on se dit enfin qu'il est partout, n'importe où, l'Introuvable, et on s'agenouille au hasard (II, 62). Où que tu ailles, tu ne peux rencontrer que Dieu. Gide, der Gott nicht mehr im sittlichen Bewusstsein findet, heiligt und vergöttlicht die Welt. Doch handelt es sich dabei nicht notwendig um eine Andacht, die der Gesamtheit des Irdischen entgegengebracht wird, wie etwa in Rilkes Elegien:

> Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
> in uns erstehn? . . .
> Erde, du liebe, ich will. (9. Duineser Elegie)

sondern es ist die Hinwendung zum Nächstliegenden, Gegenwärtigen, die Konzentration im Augenblick. — Dieu, disait Ménalque: c'est ce qui est devant nous (II, 63). Und wohlverstanden offenbart sich die Göttlichkeit der Welt nur demjenigen, der nicht bei dem einzelnen Ding bleibt; der Besitz und das Verharren bei einer Sache lenkt uns vom Göttlichen ab.

Der Vergöttlichung der Welt geht eine Erotisierung parallel: Pour bien des choses délicieuses je me suis usé d'amour (II, 63). Man könnte auch sagen, dass die Liebe die Art der Andacht sei, die Gide seiner pantheistischen Gottheit entgegenbringt, die er für die vergöttlichte Welt fordert: Non point la sympathie, Nathanaël, — l'amour (II, 64). Die Liebe, und zwar vorzugsweise die sinnliche Liebe, ist die Erkenntnisweise, mit der man sich intuitiv der Wirklichkeit nähert; nur um diesen Preis enthüllt uns die Welt ihre Schönheit. Diese diffuse Erotik bestimmt die ganze Temperatur des Buches und die Sprachform. Man denke nur an die häufigen Anrufe, auch etwa an die losen, die Dinge gleichsam umspielenden Sätze.

In dieser All-Erotisierung ist die Ausstrahlung des sinnlichen Glücksrausches, in den Gide seine afrikanischen Erlebnisse gestürzt

hatten. Die ganze Welt leuchtet ihm im Widerschein seiner Ekstase. — Aber diese höchste Verzückung wird doch nur selten erreicht, und die menschlichen Zwischenglieder zwischen dem Individuum und der Welt fehlen zumeist. Wie bei Rousseau wird das Du gleichsam übersprungen, und der Einsame überträgt ein persönliches Verhältnis auf die unpersönliche Natur. Die Sensibilität sucht die Befriedigung der Liebessehnsucht, die sich nicht auf dem normalen Weg vollzieht, in einem möglichst innigen Anschluss an das anonyme Leben. Es ist nicht zu zweifeln, dass ein grosser Teil der modernen Naturliebe auf Verdrängungen und Kompensationen ähnlicher Art zurückzuführen ist. Nachdem das gesteigerte Selbstbewusstsein die naive sympathische Verbundenheit mit dem Nächsten zerstört hat, sucht der moderne Mensch seine Einsamkeit in der Natur zu vergessen. Gides besondere Veranlagung verschärft diese Notlage und intensiviert daher auch das Ausgleichsbedürfnis. Anderseits befähigt ihn seine Sensibilität zu einer ungewöhnlichen Einfühlung in alle Bewegungen der Natur, vor allem des vegetativen Lebens.

Gide versucht, dem Augenblick voraussetzungslos, fast als Naturwesen gegenüber zu stehen. Dieser Modus der Empfindung — nämlich der Abstraktion von der eigenen Sittlichkeit — lässt sich aber eigentlich nur als ästhetische Fiktion im Kunstwerk festhalten. Die NT. dienen diesem Zweck. Insofern sind sie ein Erziehungsbuch: Gide will sich durch die Kunst, das ästhetische Bewusstsein zur natürlichen, schuldlos-paradiesischen Gefühlsweise erziehen, die ihm die Offenbarung und Göttlichkeit aller Dinge im Augenblick erschlösse. Ainsi ne traçai-je de moi que la plus vague et la plus incertaine figure, à force de ne la vouloir point limiter (II, 113). Nathanaël, car ne demeure pas auprès de ce qui te ressemble; ne demeure jamais, Nathanaël. Diese Sätze heben wenigstens als Forderung die Identität des Subjektes mit sich selber auf und verlangen eine unbedingte seelische Plastizität, die jedem Eindruck in jedem Augenblick offen sein soll. Die absolute Selbstflüchtigkeit würde folgerichtig überhaupt jede Selbstdarstellung als Begrenzung und Beeinträchtigung der Möglichkeit ablehnen, und sie würde ihrer selbst als Gegenstand ihres Wunsches nicht bewusst. — Auch hier handelt es sich wieder um die Flucht vor dem eigenen Verhängnis. Mais hélas! un unique

passé propose un unique avenir — le projette devant nous, comme un point infini sur l'espace (II, 67). Die Auswirkung dieses Satzes ist für die NT. formal bedeutungsvoll: Man sieht jetzt, warum er sich nicht individualisiert, d. h. den gattungsmässigen Triebrichtungen persönliche Schranken entgegensetzt. Statt individueller Züge treffen wir nur den Durst, den Hunger; wir sehen die offene Seite der Persönlichkeit, die nach dem Nicht-Ich verlangt.

Jeder Gedanke der NT. ist indessen durch die Disponibilität gefährdet. Letzter Wert ist nicht der Gedanke, sondern das Leben der Seele, der Beweglichkeit und Plastizität. Mon âme! ne t'attache à aucune pensée. Jette chaque pensée au vent du large qui te l'enlève; tu ne la porteras jamais toi-même jusqu'au cieux (II, 106). Sich mit irgend einem Bewusstseinselement zu identifizieren, hiesse die unausdenklichen Möglichkeiten in sich verleugnen, zu Gunsten der Gegenwart auf seine Zukunft verzichten. Auch fasst kein Gedanke, keine Abstraktion, keine Allgemeinheit die ganze Fülle der Individualität und des konkreten Augenblicks. Die Persönlichkeit bleibt immer unaussprechlich. Théoph. Gautier ist für Gide deklassiert, weil das Unaussprechliche für ihn nicht existiert. Gedanken sind bestfalls Näherungen, wie Ausdrücke. Sie vermitteln Leben und Wahrheit unter der Bedingung, dass man sich nicht dabei aufhalte, dass das Bewusstsein nicht darin erstarre. Dies bedingt, dass man Gide nicht ohne weiteres auf irgend eine Meinung, selbst für die Zeit der NT., selbst unbedingt festlegen darf. Das Verhältnis des Dichters zu seinen Aeusserungen ist so vielfältig wie das Leben selbst. Tout ce que tu gardes en toi de connaissances distinctes restera distinct de toi jusques à la consommation des siècles. Pourquoi y attaches-tu tant de prix? (II, 63)

Was er vom Gedanken und von der Kenntnis begehrt, das ist die Steigerung seiner Persönlichkeit durch die vorübergehende, gleichsam schauspielerische Identifikation. Denn als immaterielle Wirklichkeit hat die Seele keine andere Form als die wechselnde Gestalt ihrer Gedanken, Wünsche und Begierden, wofern diese Wesenheiten nicht als unterschiedene Kenntnis ewig vom denkenden Subjekt getrennt sind. Welches ist nun zusammenfassend die Funktion der Reflexion in den NT.? Gide als existenzieller Denker entwickelt nie Gedankengänge ohne subjektive Notwendigkeit. Anderseits sind die NT. ein durch und durch überlegtes Buch,

«une folie très méditée». Jede Sinnesempfindung muss, wenn nicht erdacht, so doch auf alle Fälle auch vom Denker moralisch als Genuss gebilligt werden. Die Anstrengung, deren es bedurfte, um sich am Leben zu interessieren, ist noch überall spürbar: Es ist nicht zuletzt eine geistige Anspannung, ein durchdachter Vitalismus. So geht die Empfindung kaum weiter als der Gedanke. Gides vitalistische und individualistische Revolution ist, alles zusammengerechnet, doch intellektuell. Man kann sich sogar fragen, ob er den ganzen Lebensraum erfüllt, den sein Denken beansprucht, oder ob nicht im Gegenteil eine nicht zu verleugnende Schüchternheit ihn vom Gebrauch des vollen Umfangs der geforderten Freiheit abhält. Doch die Symptome und die Aeusserungen widersprechen sich, und man könnte auch auf den Gedanken kommen, dass tatsächlich die Forderungen seiner Sinne im Zusammenstoss mit der hergebrachten Sitte den Anlass zu seinen moralischen Reflexionen gegeben habe: je ne l'ai plus pu considérer que comme l'abri de ma sensualité (II, 88).

Durch Ueberlegungen solcher Art wird die Bedeutung des systematischen Denkens zur Sophistik entwertet, und seine Aufrichtigkeit verlangt dann, sich eher die Bedürfnisse seiner Sinnlichkeit ohne weitere Begründung einzugestehen, als einen Scheinprozess zu führen, dessen Ergebnis zum vornherein feststeht.

Dennoch kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass in den NT. ein ziemlich kohärentes Gedankensystem vorliege, das aber gerade deshalb, weil es der Schutzwall der eigenen Sinnlichkeit ist, in hohem Grad als indirekte Selbstdarstellung gewertet werden kann. Gedanklich zu fassen wäre diese Lehre als eine Verpflichtung zum intensivierten Dasein, zu einem glühend gelebten Leben, mit dem Verzicht auf alle metaphysischen Hintergründe. Es ist die vorbehaltlose Anerkennung der heraklitischen Seinsform, wo alles fliesst, die Ueberzeugung, dass gerade in der Veränderlichkeit das Wesen und der Sinn des Daseins zu suchen ist, nicht in der Ideenhaftigkeit, d. h. in der gedanklichen Starre. Nur die ganze Fülle der Daseinsmomente sprechen in ihrer Gesamtheit und Abfolge das aus, was dem Menschen an Lebenssinn erreichbar ist. Die widersprechenden Momente einer Entwicklung schliessen sich nicht aus.

Die Organe, die der Erfassung dieser Lebensform am ange-

nehmsten dienen, sind die Sinne; das intensivste, flüchtigste Dasein selbst ist das Vergnügen, die fast religiös begriffene Lust. Ménalque-Bruchstück: Il prétendait ne pas aimer, mais bien adorer le plaisir; il s'y poussait comme à un devoir; il disait qu'il fallait tout faire âprement et ne jamais se laisser ne plus sentir de résistance; voilà pourquoi sa vie, dans ses plus grands excès, nous paraissait religieuse et ses yeux jusqu'à la fin conservèrent le regard des grands vertueux (II-IX).

Das Individuum erfasst sie nur ganz, wenn es selbst darin aufgeht, über sich selbst hinausgehoben ist, im Rausch ausser sich ist: Nathanaël, que toute émotion sache te devenir une ivresse (II, 83).

Hier spricht sich das Tiefste Gides und des Menschen schlechthin aus: die Sehnsucht nach dem Absoluten; bei Gide ist das Verlangen nach der absoluten Empfindung. Bezeichnend ist vor allem dann auch die Forderung der innerlichen Freiheit gegenüber den Gegenständen seiner Freude. Darin kann ein Element höchster Geistigkeit liegen: Damit übersteigt er die Sphäre des animalischen Verlangens und gewinnt seine sittliche Freiheit zurück: gerade um die Möglichkeit der endlosen Entwicklung zu wahren, um die ganze Runde der Freuden dieser Welt machen zu können, will er sich bei keiner einzelnen Empfindung, bei keinem besonderen Gegenstand aufhalten. Darum konnte er 1927 auch sagen, der entscheidende Zug der Ethik der NT. sei die Entblössung, wenn nicht der Verzicht (II, 229).

Dieser Zug lässt verschiedene charakterologische Deutungen zu: Einmal kann es die blosse Treue gegen seine eigene Natur sein, die sich an nichts und niemanden schenken und verlieren kann. Die Disponibilität Gides mag sehr wohl einer gewissen Beziehungslosigkeit zur Welt über den blossen Reiz hinaus entspringen. Die Gestalt Edouards aus den FM. mit seinen launischen Zuneigungen und ebenso plötzlichen Lösungen lässt den sittlichen Wert der Disponibilität in der Tat problematisch erscheinen.

Die Beziehung dieser Charakteranlage zur allgemeinen Lebenssituation dessen, der ausserhalb der normalen Liebesbeziehung steht, liegt auf der Hand. Und schliesslich gehört Gide einer ganzen Generation von Disponiblen an, die an ihrer negativen Freiheit, an ihrer Unfähigkeit zur verpflichtenden Bindung leiden. Die individua-

listische Entwicklung der letzten hundertfünfzig Jahre scheint eine immer grössere Disponibilität des Einzelnen im Gefolge zu haben. Der raschere Rhythmus der Weltgeschichte und der materiellen Veränderungen, die ein seelisches Durchdringen der jeweiligen Daseinsformen kaum mehr gestattet, trägt seinerseits zu dieser Dissoziation des Einzelnen von den verbindlichen Lebenswerten bei. Die widersprechenden Bildungseinflüsse neutralisieren sich in jedem. Allerdings stellt man auf der andern Seite eine wachsende Bindung vom Politischen her fest. Doch haben sich die menschlich-seelischen Beziehungen soweit gelockert, dass die Verbindungen der privaten Sphäre schon in bedeutendem Masse ihren Pflichtcharakter eingebüsst haben. Man kann wohl ohne Uebertreibung behaupten, dass mit dem Schwinden der übersinnlichen Gebundenheit jede Art menschlicher Verbindlichkeit überhaupt in Frage gestellt ist und der Einzelne immer mehr sich dem stärksten Reiz ausgeliefert sieht. Wir haben gesehen, durch welchen schicksalshaften Prozess sich bei Gide die Transzendenz zersetzt hat. Dass er unter der drohenden Bestimmungslosigkeit seine Natur gelitten hat, beweist der Umstand, dass er nicht ohne Gesetz leben kann. Die im Grunde nihilistische Entwicklung zur Disponibilität sucht er dadurch umzuwerten, dass er sie mit aller Energie bejaht. — Durch die Desillusion, die der Jugendmystik gefolgt hat, ist die Vergangenheit sinnlos geworden. Es bleibt ihm kaum eine andere Wahl, als sie zu verleugnen, damit diese Leere eine totale Gegenwart und Zukunft aufnehmen kann.

Neben der Verpflichtung zum Leben im gegenwärtigen Augenblick hat vor allem der Individualismus der NT. auf viele Leser als frohe Botschaft gewirkt. Er beschäftigt uns hier vor allem als Selbstbewusstwerdung. — Im Prosagedicht II, 211 kennzeichnet Gide den Individualismus der Walterzeit:

> Je croyais que j'étais le sel de la terre.
> Et j'avais peur de perdre ma saveur.

Es war die Absonderung des Heiligen, der seinen Seelenadel in der Herde verlöre. — Jetzt ist er nicht mehr auf die sittliche Durchbildung seiner Persönlichkeit bedacht; überhaupt ist die Selbstbestimmung und die Selbstsuche nicht mehr das erste Ziel seines Bemühens. Unterdessen hat er sein eigenes Wesen in viel weiterem

Umfang erfahren und namentlich jene antiegoistische Fähigkeit der Dezentralisation als Glücksmöglichkeit erlebt. Obwohl noch im Innersten Individualist, vereinzelt durch die grundsätzlich nicht mehr rückgängig zu machende Individuation und Selbstbewusstwerdung, gesteht er sich die Notwendigkeit ein, sich zeitweilig aus dem Auge zu verlieren, die Tagebuch-Inquisition aufzugeben und alle nur denkbaren Lebensformen zu versuchen. Er weiss, dass die eigene Persönlichkeit weit über den engen Kreis des Selbstbewusstseins hinausgeht, und dass es eine Verkümmerung und Vergewaltigung des Lebens bedeutete, mit irgendeiner begrifflichen (ethischen oder psychologischen) Bestimmung an sich herantreten zu wollen: Ainsi ne traçai-je de moi que la plus vague et la plus incertaine figure, à force de ne la vouloir point limiter (II, 113). — Gide nähert sich bereits seiner späteren, oft ausgesprochenen Ueberzeugung, dass das Individuum gerade in seiner Selbstaufgabe, d. h. in der Verleugnung seiner bisherigen, immer beschränkten Selbsterfahrung siege, und dass es durch die Pflege seiner Besonderheit nur zur Karikatur seiner selbst gelange.

In Gides neuer Haltung sieht man deutlich die Reaktion auf seinen früheren puritanischen Tugendstolz, der ihn auf sich selbst zurückwarf und ihn von der Teilnahme am allgemeinen Leben ausschloss. Während er früher den Anspruch erhob, sein postulatives Einzigkeits-Ideal durchzusetzen, fordert er jetzt von der Welt das Recht, die Möglichkeiten seiner einmaligen Natur in jeder Richtung frei ausleben zu dürfen. Das Herkommen und der allgemeine Brauch können für Gide jetzt, wo er seine Normale entdeckt hat, nicht mehr verbindlich sein. Der Lebensabschnitt der NT. wird in SGM. mit folgendem Satz eingeleitet: Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature? Et cette nature, où m'entraînerait-elle, si simplement je la suivais? (X, 347). Ohne absichtlich sich fortwährend verwirklichen zu wollen oder den Widerspruch zur bestehenden Moral zu suchen, behauptet Gide das Recht auf seine eigene Natur als die maximale Lebensmöglichkeit und fordert in diesem Sinne auch von Nathanael den Mut zu sich selber: Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs, et crée de toi, impatiemment ou patiemment, ah! le plus irremplaçable des êtres (II, 223). Der vollendete Individualist in diesem neuen Sinne ist Ménalque,

„ein freier, sehr freier Geist" nach Nietzsches Ausdruck, und dennoch der Selbstvergessenheit gegen das Nächste und der Sympathie mit dem Geringsten fähig. Lange vor Gides Theorie hatte Walt Whitman den Individualismus der NT. schon gelebt.

Dennoch besteht kein absoluter Bruch zwischen dieser neuen Haltung und Gides früherem Puritanismus: Gide muss seine neue Moral theoretisch begründen und er fordert das Recht und das Bekenntnis zu sich selber im Namen der Aufrichtigkeit. Ein weiteres Mal erweist sich die persönliche Wahrhaftigkeit, diese eminent protestantische (protestierende) Tugend als revolutionär, aber der Individualismus der NT. wird durch diese Verbindung zu einem Spaltprodukt der umfassenden christlichen Moral. Wenn wir unsere Eindrücke zusammenfassen, will es uns aber doch scheinen, dass der Individualismus nicht das zentrale Problem der NT. sei. Letzter Wert ist nicht der Einzelne, sondern die möglichst intensive Lebensempfindung. Er will Nathanael keine andere Weisheit als das Leben lehren. Ueber der Selbstbehauptung und der Selbstaufgabe in der Sympathie und der Sinnesempfindung steht das Leben, und beide Bewegungen erweisen sich als ein einziger rhythmischer Vorgang des Organismus, eine sittlich gedeutete Systole und Diastole des natürlichen Menschen.

Die NT. enthalten keine Sozialethik, aber im Ménalque-Fragment ist Gide politisches und soziales Denken jener Jahre angedeutet. Ménalque lehnt den modernen Staat ab, weil er der positiven persönlichen Entfaltung des Einzelnen keinen Raum lässt und die Unterwerfung zur einzigen Tugend macht. Er ist bestfalls die Addition möglichst gleichartiger und unpersönlicher Individuen. Das Leben eines jeden ist in der gleichmachenden Herde nicht gesteigert, wo man vom Individuum eine durchschnittliche Leistung, nicht aber seine unersetzliche Besonderheit fordert. Darum sieht sich Ménalque und mit ihm auch Gide in ihren menschlichen Beziehungen fast ausschliesslich auf die individuelle Liebe angewiesen. Mit der Gesellschaft wird auch die Gemeinschaft als ständige Lebensform abgelehnt. Mir scheint, dass die vorzugsweise ästhetische Haltung Gides vor der Natur stark durch diesen Umstand bestimmt ist. Wenn Gide allein die Früchte dieser Erde sucht, so übersieht er, dass wir die mächtigste Verbindung mit den Kräften dieser Welt in der Gemeinschaft erleben. Es fehlt den

NT. das Elementare des Kollektiverlebnisses — auch die Versammlung im 4. Buch ist noch zu sehr Angèles Zirkel — und die ganze Natur ist fast ausschliesslich durch das individuelle ästhetische Bewusstsein gesehen. — Hier mag auch ein wesentlicher Grund der ständigen Wiederkehr des Durstmotivs zu suchen sein: Gides Intelligenz hat seine gattungshafte Menschlichkeit aufgezehrt, und diese Substanz muss nun durch ständigen Reiz und gesteigertes Erlebnis ersetzt werden.

SINNESEMPFINDUNG. Nach ihrem Titel wollen die NT. ein Buch über die Güter dieser Erde sein, insofern sie die menschliche Sinnlichkeit ansprechen und die leiblichen und seelischen Bedürfnisse des Menschen befriedigen.

Man wird sich jedoch nicht lange durch diesen anscheinend vom Gegenstand her bestimmten Perspektive täuschen lassen. Was zur Sprache steht, das sind in weit geringerem Grade die Dinge als die Empfindungen, die durch sie ausgelöst werden; weniger die Nahrung als vielmehr der Hunger und — um das Gleichnis weiter zu führen — das Essen. Die NT. sind ein Traktat der Sinnlichkeit.

ANALYSE DER SINNESEMPFINDUNG. In Prétextes definiert Gide, anlässlich der Uebersetzung von „1001 Nacht" (Prétextes III, 220), den Sensualismus wie folgt: La sensualité, chère amie, consiste à considérer comme une fin et non comme un moyen l'objet présent et la minute présente.

Man setzt bei jedem Künstler eine gewisse Fähigkeit sinnlicher Empfindung voraus. Gœthe bekennt sich als Augenmensch; die «Fleurs du Mal» können nur von einem Menschen mit feinem Geruchsempfinden geschrieben worden sein. Die Sensation aber zum Selbstzweck zu erheben, blieb der neuern Zeit vorbehalten.

In der Einleitung zu den NT. sind die Grundhaltung, der Prozess angedeutet worden, durch welchen Gide dazu kam, sich mit solcher Leidenschaftlichkeit der Sinnenwelt zuzuwenden. Geben wir eine kräftige und unabweisliche sinnliche Forderung seiner Natur zu, so ist doch die Inbrunst dieser Sinnlichkeit nicht erklärt. Je ne dus le salut de ma chair qu'à l'irrémédiable empoisonnement de mon âme (II, 89).

Ich zögere nicht, im Sensualismus der NT. das Verfallsprodukt

eines synthetischeren, komplexeren Gefühlslebens zu erkennen, das der Zersetzung durch den Verstand zum Opfer gefallen ist. Das Gefühlsleben besteht eigentlich nur bei einer naiven seelischen Verbundenheit mit den Dingen, wie sie etwa im Volkslied noch zum Ausdruck kommt. Diese Empfindungsweise ist wie der Zusammenhang mit der Natur in jedem Kulturmenschen, gefährdet durch die dissoziierende und analysierende Verstandestätigkeit. Die Wissenschaft lehrt ihn eine von sich selbst unabhängige, seelisch bedeutungslose Naturgesetzlichkeit; die Selbstbeobachtung lässt ihm als unauflösbares Substrat der Empfindung lediglich den Sinnesreiz.

Diesen letzteren sucht Gide nun zu der seelischen und dichterischen Bedeutsamkeit der früher Objekt und Subjekt zusammenfassenden Erscheinung zu erheben. Er macht ihn zu einer metaphysischen Grösse. Mes émotions se sont ouvertes comme une religion (II, 66).

Die Selbstzwecklichkeit der Sensation ist die Reaktion auf seinen puritanischen Moralismus, dessen ständige Selbstanalyse schliesslich jede Art der Empfindung, zunächst aber die bilderschauende Fähigkeit zerstört. Sie soll ein Schutz gegen die drohende Zersetzung des Lebens durch das Denken überhaupt bedeuten, aber er rettet damit nur eine materialisierte Empfindung, die vielleicht an Intensität den ursprünglichen Zustand übertrifft, aber doch nicht die seelische Strahlkraft des eigentlichen Gefühls besitzt.

Die Sensation bleibt in den NT. oft willensmässig und abstrakt, d. h. sie wird nicht von der äussern Wirklichkeit erfüllt. So sehen wir Gide dauernd um die Intensivierung seiner Sinneseindrücke bemüht. Er fastet und durstet, bis ihm die Befriedigung seines Hungers zum Rausch wird.

Er scheint mehr noch auf den Wunsch und die Begierde aus zu sein als auf die Befriedigung.

> Ce que j'ai connu de plus beau sur la terre,
> Ah! Nathanaël! c'est ma faim (II, 82 und 83).

Gide ist um die möglichste Reinheit seiner Empfindung bemüht. Er erhält sie nur durch einen Abstraktionsprozess, den er auf gedanklichem Weg vollzieht. Die natürliche Empfindungsweise ist komplexer. Zur menschlichen Natur gehört eben auch die Zweck-

haftigkeit, und diese kann nur durch einen negativen Prozess ausgeschaltet werden.

Diese Bemühung um die Reinheit und Fülle zeigt einmal mehr den Ursprung dieses Sensualismus aus einem gewissen geistigen Nihilismus. Die Sensation ist jene Komponente des Gefühls, die sich verstandesmässig nicht auflösen lässt und die einen kompakten Widerstand entgegensetzt. Es ist die Realität, die dem Intellektuellen noch zugänglich ist, wenn die gefühlsmässigen Werte sich schon im Relativismus des Denkens zersetzt haben. An einer Stelle des Buches (Verallgemeinerung immerhin zweifelhaft) weist Gide jede Erkenntnis von sich, die nicht auf einen Sinneseindruck zurückgeht: Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile (II, 76).

Sodann kann auch noch auf den Verdrängungscharakter der Darstellung hingewiesen werden. Die Pathetik der NT. leitet sich wesentlich von Liebessehnsucht her. Pour bien des choses délicieuses, Nathanaël, je me suis usé d'amour (II, 63-64). Aber diese spezielle erotische Bedürftigkeit verteilt sich nun auf die gesamte Aussenwelt. Die Begierde nach dem Genuss der Dinge ist in den NT. in die Sprache der Liebessehnsucht gekleidet. — Am deutlichsten fasslich wird dieser Umstand in den zahlreichen Anreden: Bäume, Früchte, Meere werden wie geliebte Personen angesprochen.

Dabei geht es ihm ja immer mehr um die Sehnsucht als um den Besitz. In der Heftigkeit des Verlangens geniesst er die Kraft und die Fülle seiner eigenen Seele, deren blosser Daseinsreiz zu schwach geworden ist. Im Bedürfnis und im Wunsch nach dem Fremden findet er die Spannkraft und die Virtualität des Lebens.

Die vorherrschende Sensation der NT. ist sicher die des Durstes, also eine Empfindung, die nie einen gewissen geistigen Ursprung verleugnen kann. Er ist ein letztlich metaphysischer Wirklichkeitsdurst, der ihn zu den Früchten dieser Erde greifen lässt.

Gide selbst weist im Vorwort 1927 auf den besonderen Zustand hin, in welchem die NT. verfasst worden sind: Die NT. sind das Werk wenn nicht eines Kranken, so doch eines Genesenden, der sich ans Leben klammert.

Dies wird fühlbar in der ganzen Empfindungsart. Ueberzahl-

reich sind jene Seiten, die Schwächezustände wiedergeben: Schwindelgefühle, leichte Ohnmacht oder doch Störungen des Bewusstseins; unheimlich eindrücklich sind die schlaflosen Nächte. — Auch der Aesthetizismus, die Disponibilität und die Zwecklosigkeit des Daseins kann teilweise auf den Rekonvaleszenz-Zustand des Dichters zurückgeführt werden. Gegen die Zerstörungskräfte der Krankheit muss sich der Körper mit allem Egoismus des Lebens zur Wehr setzen. Unter dem Druck der Not haben sich alle geistigen Konstruktionen aufgelöst, und zu leben ist jetzt die erste und dringendste Angelegenheit.

Mehrere Male finden wir das Bestreben, durch die Analyse der Empfindungen die Gesamtheit des Daseins oder doch des Lebens zu erfassen (II, 182), aber er fühlt, dass die eigene Persönlichkeit nicht in ihren Sinnesempfindungen aufgeht. Ma vie c'est toujours: CELA, plus moi-même. Gide glaubt also nicht, in der Analyse des Sinneseindruckes schon die Selbstdarstellung zu geben; so sehr er sich allen Eindrücken öffnet, so bleibt er sich doch bewusst, dass neben und hinter all seinen Oberflächen-Reaktionen die eigentliche geistig-moralische Persönlichkeit bleibt, deren Einheit allen Zerlegungsversuchen widersteht.

Gide will mit seinen Sinnen das Leben in seinen intimsten und konkretesten Regungen fassen. Bezeichnend ist auch, dass gleichzeitig mit dieser Analyse die divergierenden Momente der sinnlichen Wahrnehmung geboten werden. Dadurch gewahrt der Leser einen sukzessiven seelischen Vorgang, und die einseitige Spannung der Aufmerksamkeit wird gebrochen: le mouvement de ces pins . . . (tiens, un écureuil) — dans mes narines (chut! l'écureuil s'approche! II, 182). — Aber auch die Wünsche werden genau auseinandergehalten: . . et j'aurais voulu d'autres mots pour marquer mes désirs — de marche, où s'ouvrait une route (I, 77) — wobei zu beachten ist, dass es sich hier schon um aktive Reaktionen nach dem Eindruck handelt.

Aus dieser sinnlichen Unmittelbarkeit gelingt es nun Gide, eine neue Poesie zu gewinnen. Es ist zunächst eine impressionistische Poesie des Lebens, der zwecklosen Betrachtung der Welt, der Empfindung, die sich an jeder Wegbiegung erneuert. Es ist eine Vision, die der Welt ihre ewige, unzerstörbare Jugend und Jungfräulichkeit wieder gibt und so viele Schöpferkräfte.

Durch die Konzentration auf den sinnlichen Augenblick belebt sie die symbolschauende Fähigkeit — denn die ausschliessliche Fixierung eines Gegenstandes hat immer die seelische Ausweitung seiner Bedeutung über seine sinnliche Existenz zur Folge. Das Konkrete wird unendlich intensiv erfasst und zur Persönlichkeit in Beziehung gebracht. Die lebhafte Erfassung des Einzelnen aber ist eine Hauptquelle aller künstlerischen Empfindung. J'ai trouvé ce matin, dans une allée des Sources, m'y promenant, un champignon étrange. C'était, enveloppé d'une gaine blanche, comme un fruit de magnolia rouge orange, avec de réguliers dessins gris de cendre. (J'écrivais cela avant de partir pour Tunis; et je te le copie ici pour te montrer quelle importance prenait pour moi chaque chose, aussitôt que je la regardais.) (II, 91 und 92)

Die „Disponibilität" schafft den Zustand dauernder poetischer Empfänglichkeit. In kaum geringerem Masse, als sie sich allen Dingen hingibt, löst sie sich auch wieder von ihnen und schafft im Geiste des Betrachtens jene poetische Freiheit, die in der Erinnerung alles mit allem flüchtig, metaphorisch in Beziehung setzt.

Man könnte nun freilich einwenden, dass die blosse Analyse der Sinneseindrücke an sich noch keine Elemente der Dichtung ergebe. Tatsächlich besteht nun die Aufgabe des Kunstwerkes darin, den Sinnesempfindungen eine seelische Resonanz zu geben.

Gide scheint nun seinerseits nicht weit von der Annahme entfernt, dass die blosse erkannte Feststellung der ästhetischen Vision der Welt schon nahe genug komme, um für sich allein eine Art Dichtung zu konstituieren. Je voudrais être né dans un temps où n'avoir à chanter, poète, que simplement en les dénombrant, toute les choses. Mon admiration se serait posée successivement sur chacune et sa louange l'eût démontrée; c'en eût été la raison suffisante (II, 181).

Je compris que cela n'avait jamais été ni fait, ni pensé, ni dit. — Et soudain, tout me parut d'une virginité parfaite. (Tout le passé du monde complètement absorbé dans le moment présent.) (II,173) Weite Strecken der NT. sind auch blosse Aufzählung, ohne dass durch die Komposition die einzelnen Eindrücke modifizierend zu einander in Abhängigkeit gebracht würden, und es gelingt ihm, dadurch eine der primitiven Dichtung vergleichbare Wirkung her-

vorzubringen. Es ist die reine Passivität, die vollständig in geschauter Wirklichkeit aufgeht.

Vielfach fügen sich die einzeln aufgezählten Sinnesempfindungen doch zu einer grösseren Einheit durch die durchgehende Stimmung und das konstante Motiv des Durstes und des Verlangens. Die seelische Resonanz wird aber vor allem erreicht durch die Komplexität der Sensationen; denn Gide bringt uns selten vereinzelte Empfindungen. Gewöhnlich gibt er die Eindrücke aller oder doch mehrerer Sinne wieder: Les feuilles des figuiers se sont encore élargies; elles parfument les mains qui les froissent; leur tige pleure du lait. Recrudescence de la chaleur. — Ah! voici venir le troupeau de mes chèvres; j'entends la flûte du berger que j'aime. Viendra-t-il? Ou si c'est moi qui m'approcherai? (II, 196—197). Diese Sinnesempfindungen, die sich alle so eng an die unmittelbarste Realität zu halten scheinen, folgen immer zugleich dem direkten Wahrnehmungsvorgang und bieten so das eigentliche konkrete Psychische, dem gegenüber jeder Gedanke schon eine Deutung des eigenen seelischen Vorganges ist.

Betrachtet man nun die Sensationen nach dem Gesichtspunkt ihrer charakteristischen Häufigkeit und ihrer Intensität, so werden wir neben den Gesichtssinn vor allem auch den Tastsinn stellen.

Diese beiden Sinnesempfindungen stehen zueinander in einem gewissen Gegensatz.

La vue — le plus désolant de nos sens . . .
Tout ce que nous ne pouvons pas toucher nous désole;
L'esprit saisit plus aisément la pensée
Que notre main ce que notre œil convoite.
Oh! que ce soit ce que tu peux toucher que tu désires,
Nathanaël, et ne cherche pas une possession plus parfaite.
Les plus douces joies de mes sens
Ont été des soifs étanchées (II, 127).

Entre toutes les joies des sens j'enviais celles du toucher (II, 154). Offenbar handelt es sich hier um eine Besonderheit der Gide'schen Sensibilität, die er darum so stark in den Vordergrund stellt, weil die persönlichsten Empfindungen auch die intensivsten sind und es ihm darauf ankommt, vor allem die Stärke des Gefühls zu vermitteln.

Wir treffen bei Gide das Bedürfnis des nahen Kontakts mit allen Dingen: Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux; je veux que mes pieds nus le sentent . . . (II, 76).

Man könnte denken, dass hier eine nicht sehr starke Vitalität den Lebewesen und Dingen sich nähert, um von ihrer Wärme und Kraft zu zehren.

Daneben stellen wir eine grosse Empfindlichkeit für atmosphärische Veränderungen und Gerüche fest: La moiteur de l'air, l'importance des feuilles étaient telles que je restais assis sur ce banc auprès d'eux, sans résistance pour l'amour (II, 194). Zone de températures parfumées. Les plus tièdes ont l'odeur de la terre; les plus froides, l'odeur des feuilles rouies (II, 150). Ohne zu übertreiben kann man sagen, dass die Originalität der NT. gerade in der Eindringlichkeit besteht, womit die „niederen Sinnesempfindungen", also Geruch, Geschmack und Tastsinn zur Sprache kommen, nachdem Töne und Bilder bisher fast die einzigen buchfähigen Sensationen gewesen waren. Es ist ein literarisch, im Schrifttum wenig ausgebeutetes Gebiet, dessen Vokabular und Nuancen Gide mit Meisterschaft handhabt. Man könnte denken, es handle sich hier um ausschliesslich generelle Empfindungen, die kaum eine individuelle Abstufung zulassen. Natürlich lässt die Art und Weise, einen Baumstamm zu befühlen, keine so persönlichen Interpretationen des Gefühls zu, wie etwa die Sicht einer Landschaft. Die Persönlichkeit kommt am ehesten zum Ausdruck in der seelischen Strahlweite der Empfindung, in der Qualität und Intensität der Metapher, in der Weite der Verbindung, der Correspondance im Sinne Baudelaires.

Gide vergleicht im ganzen wenig; dies widerspräche schon der Absicht, sich auf den gegenwärtigen Augenblick, auf das eine Objekt des Eindrucks zu beschränken. Doch treffen sich immerhin einige äusserst suggestive Vergleiche: Il y en eut dont les lèvres étaient plus chaudes que les petits oiseaux couvés (II, 179). Un chat semblait un petit enfant qui vagit (II, 212). In der Regel zeichnen sich die NT. gerade dadurch aus, dass der Dichter nach Möglichkeit innerhalb der Sinnesempfindung bleibt und dass die Gegebenheiten der sinnlichen und der geistigen Welt nicht als entsprechende und auswechselbare Grössen verwandt werden.

Ein für Gide in hohem Masse bezeichnender Zug ist ferner das Bedürfnis, jede Sinnesempfindung zum Rausch und zur Ek-

stase zu erheben. Wir haben diese Eigenheit aus der spiritualistischen, unendlichkeitsdurstigen Jugend zu erklären versucht. Si ce que tu manges ne te grise pas, c'est que tu n'avais pas assez faim (II, 83). Dieses Bedürfnis bedingt einerseits, dass in jeder Sinnesempfindung ein bedeutender Willens-Einschlag der absichtlichen Gefühls-Steigerung, ein Beitrag aus den eigenen Mitteln des Dichters vorhanden ist. Bedenkt man anderseits, dass auch auf der Ebene der Sinnlichkeit die Ekstase, der Rausch, nicht so häufig ist, und dass die Sehnsucht fast immer grösser ist als die Befriedigung, so muss das Umschlagen und die Transzendierung in die entsagende Mystik in jedem Augenblick nahe sein.

Solche Ueberlegungen erklären uns teilweise den Sehnsuchts- und Durstcharakter der Sensation Gides; andernteils aber auch die sittliche Forderung, sich von allem nötigenfalls wieder trennen zu können, wenn es sich der eigenen Sensibilität zu sehr angeglichen hat. [1])

Erstaunlich ist in den NT. oft der Ernst und die Feierlichkeit, mit denen Gide oft von seinen Erlebnissen spricht. Die Ekstatik der Zustände schliesst ohnehin das Geniessertum im gewöhnlichen Sinne aus. Bei Gide treffen wir einen fast grimmigen Entschluss bis zum äussersten zu gehen.

> Ma faim ne se posera pas à mi-route;
> Elle ne se taira que satisfaite;
> Des morales n'en sauraient venir à bout
> Et de privations je n'ai jamais pu nourrir que mon âme.
> Satisfactions! je vous cherche (II, 81).

Vgl. auch die Haltung Ménalques in jenem Fragment. «. . . plus grave encore mais plus insoucieux que jamais, c'était bien le même Ménalque qui, lorsque nous marchions ensemble, ne ralen-

---

[1]) Man vergleiche Gides Entsagungsmystik mit Goethes Ausspruch in „Kunst und Altertum" (1826): „Alle Mystik ist ein Transzendieren und ein Ablösen von irgendeinem Gegenstande, den man hinter sich zu lassen glaubt. Je grösser und bedeutender dasjenige war, dem man absagt, desto reicher sind die Produktionen des Mystikers."

Man vergegenwärtige sich auch immer, dass Gide die letzte Hand an seine NT. legt, als er durch seine Heirat jener Freiheit entsagt, der er in seinem Werk gerade das Wort redet.

tissait point son pas aux montées. Je ne me souviens pas de l'avoir une fois vu rire; mais, sa plus intense joie étant d'autant plus grave, je crois qu'il n'avait jamais été plus joyeux» (II IX) (vgl. Vorrede M. Chauffrier).

Amères joies de la chair et des sens — (II, 126). Auch diese Feierlichkeit ist nur der Ausdruck jenes eminent Gide'schen Zuges, die Eindrücke und Gefühle bis zum Absoluten zu steigern. Die gleiche innere Masslosigkeit oder innere Folgerichtigkeit ist es, die den Immoralisten bis an den Rand der Wüste treibt. Daraus erklärt sich endlich das Sinnbild der Wüste, das immer und immer wieder in Gides Werk und auch in seinem Leben als Leitmotiv wiederkehrt. Die Wüste ist das Gegenstück und die Verneinung seines Humanismus, das Symbol einer Sinnlichkeit, die ins Ueber- und Unmenschliche gesteigert ist. Sie ist der Tod, der sich vor der schrankenlosen Lebensgier erhebt. Man denke an Nietzsches Dithyrambus „Unter Töchtern der Wüste“:

Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt! . . .
Vergiss nicht, Mensch, den Wollust ausgeloht:
Du — bist der Stein, die Wüste, bist der Tod.

Von dieser Todes-Wollust und -Sehnsucht rührt der absolute Mangel der NT. an Humor her. Die NT. sind ein Hymnus an die Freude — aber sie haben nicht die geringste Fröhlichkeit. Dazu fehlt Gide die Unbeschwertheit, sozusagen die morgenfrohe Unschuld. Zum Humor ist Gide vielleicht überhaupt grundsätzlich unfähig, denn die bittere Ironie und die halb mit dem Absurden sympathisierende Groteske seiner Soties können wir mit dem besten Willen nicht als fröhlich oder lustig bezeichnen. Es ist mehr ein Sinn für die Verdrehung der Natur durch das Herkommen, eine Komplizität, die sich und die andern anklagt. — So ist das Leben in den NT. immer auf der Folie des Todes gesehen. Auch der Augenblick, den Gide so glühend erfasst, ist der Brennpunkt im Hohlspiegel der Todesewigkeit. Une pas assez constante pensée de la mort n'a donné pas assez de prix au plus petit instant de ta vie (II, 90). Et j'aime que le bonheur soit ici comme une efflorescence sur la mort (II, 205).

Abschliessend sei einer besondern Wirkung von Gides Sensualismus gedacht. Das intensivierte Leben im Augenblick steigert ungemein

den Reizverbrauch: Ne prends de chaque chose que l'éducation qu'elle t'apporte; et que la volupté qui en ruisselle la tarisse (II, 90). Wer nach diesem Gebot von jedem Dinge nur den Reizwert nimmt, ohne auf die Eigenbedeutung der Sache einzugehen, der wird sich sukzessiv von allen Gütern der Erde wieder trennen können; aber er wird auch feststellen, dass nach erschöpfter Lust selbst der Gegenstand seiner Liebe für ihn wert- und bedeutungslos wird. Im Grunde bewegt er sich nur im Kreis seiner Bedürftigkeit und Begierde herum und kommt mit dem Wesen der Welt kaum in Berührung. Gide selbst scheint zwischen den äussersten Möglichkeiten zu schwanken: Er verliert sich leidenschaftlich an alle Dinge und findet sich zuletzt allein und arm: C'est en vain que maintenant, reposé, je tâche de compter ma fortune. Je n'en ai point (II, 209). Dieser Ausgang ist ebenso gewollt und vorausgesehen als es eine tatsächliche Erfahrung ist. Gide will zu dieser äussersten Armut gelangen durch seine Diesseits-Askese. Es ist die Krönung des zwecklosen Lebens, das alle Werte unterwegs in der Bewegung selbst verwirklicht und geniesst. Damit ist das vollkommene innerweltliche Leben erst verwirklicht, dass es sich keinerlei Ziele über sich selbst hinaus steckt. J'espère, après avoir exprimé sur cette terre tout ce qui attendait en moi, satisfait, mourir complètement désespéré (II, 64).

Die Form der Nourritures

Die NT. stellen die Frage nach der dichterischen Form wieder in aller Allgemeinheit. Gide geht abermals nahezu voraussetzungslos an dieses Werk heran und bedient sich kaum der formalen Ergebnisse früherer Werke, um darauf aufbauend die neuen Erlebnisse und sein neues Lebensgefühl zu gestalten. Was Gide von seiner bisherigen Leistung gebraucht, das ist lediglich seine erworbene dichterisch-schriftstellerische Fähigkeit, keineswegs aber die Formen. Bei allen wesentlichen Werken muss Gide als Künstler in gewisser Hinsicht wieder von vorne anfangen, und mit dem erneuerten Gehalt ergeben sich für ihn auch völlig veränderte Formprobleme. Im Falle der NT. handelt es sich nun nicht nur um eine Frage der Technik und der Perspektive, die die Elemente unberührt liesse. Die Erlebnistreue verlangt vielmehr, dass auch die kleinsten

Einheiten, nämlich Wort und Satz, vom neuen Geist durchdrungen werden. Die formale Betrachtung der NT. kann von verschiedenen Standpunkten aus erfolgen. Gide wendet sich an seinen lebhaft vorgestellten Jünger Nathanael; er schreibt für seine einsamsten Stunden, und wohlverstanden für eine einmalige Lektüre. Wir fühlen uns vor allem persönlich, inhaltlich oder vielmehr vital angesprochen. Der junge Leser wird ob dieser gefühlsmässigen Wirkung wohl zunächst gar nicht auf die Form achten und das besondere literarische Phänomen, das die NT. darstellen, übersehen. Aber diese Wirkung ist ihrerseits auch wieder durch die Form bedingt. Die Sinnesempfindungen und Gedanken werden in der allgemein-menschlichen, möglichst schlichten, man möchte sagen rein passiv erlebten Ausdrucksweise wiedergegeben, dass man dem Gefühls- und Gedankenrhythmus des Dichters unwillkürlich folgt, ohne auf den Stil und den Genre weiter zu achten. Sieht man so die NT. als Form-Phänomen nach ihrem banalsten Aspekt hin an, so wird man das Werk als eine Reihe von Gedichten in lyrischer Prosa ansprechen. Dazu sind einzelne Maximen und Aphorismen eingestreut, auch eine längere Erzählung eingeschaltet (La vie de Ménalque) und ein Reisetagebuch. Diese Eindrücke dürften die des durchschnittlichen Nathanaels sein, der die NT. liest.

Eine weitere mögliche Betrachtungsweise ist die genetische, die die Ergebnisse der bloss Betrachtenden wesentlich vertieft. Nach Gides eigenen Angaben ist zuerst die Ronde de la Grenade gedichtet worden und auch als selbständiges Gedicht im «Centaure» erschienen. Auch Ménalque bildete zunächst einen unabhängigen Komplex für sich, den Gide so publiziert hat[1]). Einer ganzen Reihe von Sentenzen der NT. sind wir z. T. auch schon früher im Jugend-TB. begegnet. Gide hat sie mit geringfügigen Aenderungen von dort übernommen. Dem 7. Buch (Quid tunc si fuscus Amyntas) liegt deutlich ein Reisetagebuch zugrunde, das dann überarbeitet, sozusagen dichterisch erweitert und durch andere Afrika-Erinnerungen ergänzt worden ist. Endlich ist noch eine psychologische Formdeutung der NT. möglich. Dichtung kann zwei verschiedene Funktionen haben: Einmal die Festlegung eines Zustandes im unend-

[1]) Ueber die Umstände dieser Publikation vgl. Iseler: Les débuts d'André Gide, S. 115.

lichen Fluss des seelischen Geschehens und Lösung des begrifflichen erstarrten Lebens. Der ersten Aufgabe entsprechen die geschlossenen Formen, die einen Gefühlsablauf fast architektonisch gliedern. Die Macht dieser Form ist so gross, dass der zeitliche Rhythmus (alle Dichtung ist zeitliches Geschehen) die Wirkung einer Begriffs-Architektur erhält und man durch die Gefühlsschicht hindurch die Struktur des Bewusstseins ahnt. Man könnte sie die beschwörende oder statische Poesie nennen. In gewissem Sinne gehören die TR. dazu.

Umgekehrt verhält es sich nun mit der dynamischen Poesie, wie sie uns in einem typischen Vertreter, in den NT. vorliegt: Das Lebensbedürfnis, das ihr zugrunde liegt, ist demjenigen des seinen innern Aufruhr und sein Chaos beschwörenden Dichter entgegengesetzt. Bei ihm, also auch bei Gide, überwiegt das Bewusstsein der Erstarrung das Leben in den Kulturformen, und es handelt sich nun darum, die unendlichen Möglichkeiten in den Konkretionen des Daseins wachzurufen.

Zwischen der Aesthetik der Symbolisten und des jungen Gide bestand ganz natürlicherweise eine weitgehende Uebereinstimmung. Aber das puritanische Aesthetentum trug doch nur einer Seite seines Wesens Rechnung, und es setzte eine geistige Hochspannung voraus, die auf die Dauer nicht im Sinne seiner Natur lag.

Gide ist es hier nicht darum zu tun, ein vollendetes, in sich selbst ruhendes Kunstwerk zu schaffen, sondern im Gegenteil den Anspruch der Sinne mit den Mitteln der Kunst zu intensivieren. Die Kunst soll hier nicht über das Leben recht behalten, sondern ihm dienen, ein Maximum ausserkünstlerischer Potenzen im Leser wachrufen.

Die Offenheit der Formen soll zu einer Aufgeschlossenheit der Empfindung überreden, sie soll das Gefühl des Lesers öffnen. Die NT. öffnen sich willentlich und bewusst dem Leben und der Empfindung wie selten ein literarisches Werk. Wie ein wissenschaftliches Werk ohne seinen Stoff nur ein blosses Gedankengerippe ist, so verlören auch die NT. ohne ihren primären Gefühlsinhalt ihren Sinn.

Eigentlich geht es überhaupt nicht darum, dass der Leser etwas verstehen und begreifen lerne, sondern lediglich darum, dass sein Bewusstsein den Bewegungen des Lebens sich offen hingebe.

So findet man in den NT. nirgends eine Komposition im herkömmlichen Sinn, sondern bestfalls eine rhythmische Ordnung des Denk- und Wahrnehmungsvorganges. Die Rondes und „Balladen" sind die am ehesten bestimmten Formen sich nähernde Gebilde.

Wie das Nachwort von 1927 sagt, sind die NT. ein Versuch der Erneuerung der dichterischen Form inmitten einer künstlichen, unlebendigen Literatur. Auch in den NT. steht Gide wieder zur Unmittelbarkeit des Ausdruckes, und man kann das Werk aus diesem Grunde den Cahiers d'AW. an die Seite stellen. Wie dort wird die Form als dichterisches Urerlebnis und Urphänomen empfunden, vor dem die herkömmlichen Gattungen und Kategorien ihren Wert und Sinn verlieren.

Gide geht geradezu hinter die Gattungen zurück und hält sich bewusst und absichtlich in der Mitte zwischen der Empfindung und dichterischen Form, in einer ambivalenten Haltung, wo bald das Gefühl durch die Dichtung, bald die Dichtung durch das Gefühl gesteigert wird. Auch von den NT. könnte man behaupten, dass sie im Zwischenstadium zwischen blosser Empfindung und eigentlicher Dichtung, Notizen zu einer Dichtung seien. Aber gerade dadurch können sie vom Leser umso leichter wieder in Empfindung, Erlebnis und Leben zurückverwandelt werden.

In den NT. haben wir doch auf weite Strecken eine Dichtung primitivster Form vor uns, die die Verdichtung und Hebung des Ausdrucks mit den einfachsten Mitteln vornimmt. Sie verschmäht durchaus nicht, das gegenständliche Interesse zu erregen.

Er scheut auch die blosse Häufung von Bildern und Ausdrücken nicht, um zu verhindern, dass das Bewusstsein sich in einem Ausdruck fixiere und so seine lebendige Disponibilität und Mobilität verliere.

Diesem dichterischen Verfahren in einzelnen Abschnitten entspricht psychologisch die Assoziation. Gide folgt offenbar nur einer spontanen Bewegung, aber er erreicht dadurch eine bedeutende seelische Resonanz und Bedeutungsreichtum des einzelnen Ausdrucks oder Begriffes.

Auf diese Weise wird das Gefühl selbst als poetische Grösse

empfunden. Die eigentliche poetische Verdichtung findet sich kaum in Ansätzen. Der seelische Umfang eines Begriffes wird anhand der Erlebnis-Situationen entwickelt.

Thibaudet nennt die NT. nicht ohne Grund das carnet ou journal de l'Immoraliste, comme il écrira plus tard le Journal des FM. Auch Schulze vollzieht die Näherung der NT. an das TB. in der Sprachkunst André Gides. Beide Kritiker denken bei diesem Vergleich natürlich mehr an die allgemeinen Merkmale der NT. als an jene Partien, namentlich des 7. Buches, die tatsächlich einem Reisetagebuch entnommen zu sein scheinen. In die Nähe des TB. rückt die NT. der Beobachtungscharakter ganzer grosser Partien des Buches.

Vor allem aber kommt die Neigung zur Selbsterziehung mit der Feder in der Hand von der Gewohnheit der TB-führung her. In dieser Hinsicht scheinen uns die NT. dem Jugend-TB. noch näher verwandt, als etwa AW. oder PAL. Die Fiktion des Werkes, die bis in die letzten Seiten aufrecht erhalten wird, besteht lediglich darin, dass er seinem Selbst den Nathanael unterschiebt, bis er sich schliesslich gesteht: Je suis las de feindre d'éduquer quelqu'un. Quand ai-je dit que je te voulais pareil à moi? — C'est parce que tu diffères de moi que je t'aime; je n'aime en toi que ce qui diffère de moi. — Eduquer! Qui donc éduquerais-je, que moi-même? Nathanaël, te le dirai-je? je me suis interminablement éduqué (II, 223). Dieser Umstand, dass sich sein selbsterzieherisches Pathos auf die Umwelt wirft, kann vielleicht doch auch gleichzeitig als Zeichen des Willens zur Extraversion gelten. Sicher aber haben wir im 2. Heft der Jugend-TB. das unmittelbar gleichzeitige oder nur um wenig vorgängige menschlich-persönliche Dokument Gides, das in Gesinnung und Form den NT. so nahe steht, dass einzelne Sprüche und Aphorismen nahezu unverändert ins Werk übernommen werden konnten. Hier wie dort geht es darum, das Ergebnis einer gewollten Verwandlung zu befestigen. Ueber beiden Büchern steht das Motto: Assumer le plus possible d'humanité, voilà la bonne formule (II, 67). In mancher Hinsicht erscheinen uns die NT. wie die Erfüllung und das Ergebnis der Selbsterziehung, die Gide im TB II anstrebt. Wenigstens möchte Gide es uns so glaubhaft machen; wahrscheinlich aber ist, dass das Werk Lücken und Mängel des Lebens füllt und so eine Auf-

gabe ästhetisch löst, der das TB. auf dem Wege der Willensspannung nachzukommen sucht. [1])

Das eigentliche TB. im Werk selber, ist eher den Feuilles de Route als dem TB. des 1. Bandes vergleichbar. Man spürt, dass diese Notizen zum vornherein der Veröffentlichung bestimmt waren; wenngleich auch sie Anekdotisches enthalten, so überwiegt doch die typische Situation, die wichtigen Momente, die in jeder Seereise wiederkehren können: Abreise, Ueberfahrt, Nacht auf stürmischer See, Ankunft in Afrika, Städte und Dörfer, Oasen und Wüsten. Gide reiht statische Bilder aneinander, während wir die Kontinuität der Reise, das Ineinanderübergehen der Landschaften eigentlich nicht erleben. — Immerhin geht er auch auf den eigenen Zustand ein mit einigen typischen Reaktionen seiner Sensibilität (II, 187).

Im Folgenden soll nun nicht etwa der Versuch unternommen werden, die Formen der NT. zu katalogisieren. Ich höffe, dass der Widersinn eines solchen Unterfangens schon aus den Ueberlegungen über die Offenheit der Formelemente deutlich würde: Eine Dichtung, die dem Rhythmus eines jeden Erlebnisses gerecht werden will, kann sich nicht mit einigen wenigen Formtypen begnügen, die der Dichter wählen und dann ausfüllen könnte. Wir halten auch hier im ganzen am Ausdruckscharakter der Dichtung fest.

Anderseits stellt man aber wiederkehrende Formelemente fest, die das Buch bis zu einem gewissen Grade charakterisieren: Tagebuchartige Einträge, Sprüche, zyklische Kompositionen in Prosa und schliesslich die rhythmischen Rondes et Ballades. Die Gefühlshaltung, die in diesen Gebilden sich ausspricht, soll etwas eingehender betrachtet werden, ohne dass wir damit den Formenreichtum der NT. zu umschreiben oder gar zu erklären glauben.

Das Studium der Uebergänge, Abstufungen und Metamorphosen von einer Ausdrucksform zur andern wäre besonders reizvoll und

---

[1]) Das Problem der künstlerischen Aufrichtigkeit und des Verhältnisses von Dichtung und Wahrheit in den NT. wird im Vorwort gestreift: . . . et si parfois j'y parle de pays que je n'ai point vus, de parfums que je n'ai point sentis, d'actions que je n'ai point commises . . . - ce n'est point par hypocrisie, et ces choses ne sont pas plus des mensonges que ce nom, Nathanaël . . . (II, 57). Der Wunsch und der dichterische Wachtraum haben durchaus die seelische Realität der Wahrnehmung oder der Erinnerung.

für Gides Labilität auch sehr aufschlussreich; um uns aber nicht zu sehr in die persönliche Mutmassung hinaus zu wagen, begnügen wir uns mit der Feststellung der auffälligsten Erscheinungen.

SPRÜCHE. Die Herkunft einiger Sprüche der NT. aus dem 2. TB. lässt uns die organische Zugehörigkeit dieser kleinsten Formen und Einheiten zum Werk fragwürdig erscheinen. Gedanklich stehen sie in engster Abhängigkeit zur Gesamthaltung der NT. Die entscheidenden Sätze der neuen Ethik werden dem Leser und Jünger geradezu in dieser Form geboten. Formal stehen sie aber ziemlich selbständig im Werk. Die Gesamtheit der Aphorismen bildet eine geistige, aber keine formale Einheit. Jeder von ihnen kann seinen Eigenwert beanspruchen.

Die Entstehungsweise der Aphorismen an sich kann nicht weiter verfolgt werden. Grundsätzlich wird sie als Ausdruck einer Intuition aufgefasst, und bezeichnenderweise ist der Wortlaut oft so notwendig wie der gedankliche Inhalt. — Immerhin kann auch ein längerer geistiger Prozess sich schliesslich in einen Aphorismus verdichten. Ergebnisse längeren Nachdenkens kleiden sich gerne in diese kürzeste absolute Form, die zum vornherein jede Diskussion und jede feinere Unterscheidung ausschliesst, als ob der Aphorismenschreiber gerade durch den willensmässigen Zugriff dem Schwanken und Zweifeln ein Ende machen wollte und den Gedanken wie einen festen Pfeiler inmitten des Stroms des Seelenlebens aufrichtete.

Trotz der Unbedingtheit seiner Aussagen will sich Gide keineswegs in einer geistigen Haltung festlegen, und in so und so vielen Fällen wird die sprachliche Fixierung nur dazu gedient haben, sich von einer Haltung zu befreien, indem er sie zum Gegenstand machte und so Distanz dazu gewann.[1])

Die Sprüche der NT. zeigen einige Gide'sche Besonderheiten. Für Gide charakteristisch ist z. B. der biographische Einschlag. Man könnte bei einzelnen Sprüchen ebensogut sagen, dass es sich um eine Lebensgeschichte in Aphorismen handelt. Das Bedürfnis einer konzentrierten Formulierung von Lebensergebnissen ist leicht verständlich: So werden sie zu Begriffen verdichtet, die

[1]) Immerhin ist zu bemerken, dass die Maximen von La Rochefoucauld keine Ermahnungen und Aufforderung an den Leser enthalten.

sowohl das seelisch Konkrete fassen (im Gegensatz zu den analytischen Begriffen der Psychologie, deren kein einziger unserer individuellen Erfahrung gemäss ist), andernteils aber lassen sich nach dieser Arbeit die Einzelergebnisse zueinander in Beziehung setzen und als Argument der moralischen Dialektik verwenden. Die Verkürzung der Erfahrung zum Aphorismus entspricht einer Ueberwindung der Zeit. In den Sprüchen kommt der Wille zur Denkbarkeit des Lebens zum Ausdruck.

Aber auch sonst tritt der Willenscharakter der Spruchform deutlich zu Tage. Jeder Wille zur Beeinflussung verkürzt sich zuletzt folgerichtig zum Befehl, literarisch zum Spruch. Die am eindringlichsten an Nathanael gerichteten Abschnitte der NT. sind daher Sentenzen und Sprüche. — Eine ähnliche Erscheinung haben wir im Jugend-TB. beobachtet: wo Gide vom innern Dialog und der Selbstauseinandersetzung zum eindeutigen selbsterzieherischen Entschluss kommt, tritt Straffung und Kürzung der sprachlichen Form ein.

Neben den einzelnen Aphorismen trifft man bisweilen ganze Gruppen von Sprüchen, die unter sich verbunden sind durch eine Sinneinheit und die man als die Ansätze zu einer Systembildung betrachten kann. In diesen Fällen ist der einzelne Spruch dann Stufe oder Moment einer dialektischen Entwicklung oder Anwendung eines allgemeinen Grundsatzes auf eine besondere Situation. Das 2. Buch, das die Ethik der NT. enthält, besteht zum grossen Teil aus solchen Spruchfolgen, die meist auch in ihrer Zusammengehörigkeit typographisch gekennzeichnet sind. Als Beispiel diene: Il y a des maladies extravagantes . . . Nathanaël, n'apprête aucune de tes joies (II, 83).

Aber selbst Natureindrücke, Situationen und Bilder formen sich bei Gide zwangslos zu spruchartigen Gebilden. Wenn auch andere Dichter und Schriftsteller solche Notizen niederschreiben und sammeln, so treten sie meines Wissens doch nur bei Gide im Werke auf. Im einfachsten Falle ist es der kurz gefasste Eindruck, der auf ein paar Zeilen zusammengedrängt formal zwischen dem Gedicht in Prosa und dem Spruch steht. J'ai trouvé ce matin, dans une allée des Sources, m'y promenant, un champignon étrange . . . (II, 91), diene als Beispiel.

Vor allem dient die epigrammatisch kurze Form dazu, das

Augenblickliche, Einzigartige einer Sensation oder eines Natureindruckes festzuhalten, indem die alltägliche Vollständigkeit ausgeschieden wird. Die Beziehung zum TB. liegt auf der Hand: Die Technik dieser streng individualisierenden Darstellung der Lebenssituation, wo nicht mehr die Persönlichkeit des Schreibenden die Einheit ist, sondern seine konkrete Wahrnehmung, die als möglichst typisch festgehalten werden muss, ist aus dem TB übernommen. — Manchmal bahnt sich freilich auch eine gewisse Herausarbeitung des allgemeinen, wiederkehrenden Eindruckes an: Extraordinaire ivresse des crépuscules d'été sur les places, quand il fait encore très clair et que pourtant on n'a plus d'ombres. Exaltation très spéciale (II, 100). [1])

In der Kürzung und Verdichtung des Ausdruckes in diesen Aphorismen, in der Beschränkung auf das Wesentliche sehe ich wiederum ein gedankliches Element. Auch dieses Verfahren kann mit der Abstraktion[2]) verglichen werden, wenn es auch nicht auf Begriffe angewandt wird. Gide scheint eine sinnliche Sachlichkeit anzustreben und in dem Bemühen, in möglichst grosse sinnliche Nähe der Dinge zu kommen, eigentlich die rein dichterische Betrachtungsweise zu verlassen. Die Darstellung der Gegenstände in den NT. möchte man hie und da eine monographische, bisweilen fast eine atomische nennen. Gide verwirklicht auf literarischem Plan die Ethik der NT.: die immer weiter getriebene Beschränkung auf die blosse Naturgegebenheit, auf die Notierung der blossen Sinnesempfindung unter Ausschluss aller gedanklichen Deutung. Was er künstlerisch damit verfolgt, spricht er 1927 (II, 227) aus: J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé; où il me paraissait

---

[1]) Man lese nach, wie Gottfried Keller in den „Missbrauchten Liebesbriefen" diese Art künstlerischer Dokumentation ironisiert: „Motiv für Dorfgeschichten, Wagenfurche halb mit Wasser gefüllt, in welchem kleine Wassertierchen schwimmen. Hohlweg, Erde feucht, dunkelbraun. Auch die Fusstapfen sind mit Wasser gefüllt." (Leute von Seldwyla. Ausg. Wolfgang Niemeyer II. 96.)

[2]) So ersetzt er das Bild durch den bezeichnenden charakteristischen Zug, wobei er bis zu einem gewissen Grad einer natürlichen Neigung der Natur folgen mag. (Die Madeleine von Proust!) Tatsächlich haben einzelne Gegenstände und Eindrücke eine bedeutende evokatorische Kraft und rufen eine ganze Situation herauf, die immerhin einmal mitgesehen werden musste.

urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu.

Was Gide also anstrebt, das ist die Rückkehr zu dem uns Kulturmenschen erreichbaren Ausgangspunkt aller Kunst: zur intensiven Empfindung des gegenwärtigen Augenblicks, zur morgenfrischen Vision der sinnlichen Welt, zur ästhetischen Fähigkeit, von der Zweckstrebigkeit und dem gewohnten Rationalismus abzusehen und ganz dem reinen Eindruck oder Gefühl zu leben. Und diese voraussetzungslose Berührung mit der Welt will er dem Leser vermitteln durch einen ebenso reinen Gebrauch des Worts, der vielfach syntaktisch isolierten Bezeichnung der Sinnesempfindung.

Wenn das Wort auf diese Weise aus dem Satz herausgehoben wird, spricht sich darin auch die Diskontinuität und die zeitliche Beschränktheit des Eindrucks aus, letztlich die Inkommensurabilität des gedanklich nicht mehr überwachten Daseins, in dem jeder Augenblick Selbstwert hat.

Das Wort formuliert auf diese Weise nicht Beziehungen, abgeleitete und gedanklich konstruierte Sachverhalte, sondern es wird in seine ursprünglichsten, vorsyntaktischen Funktionen zurückgestellt und wird zum reinen Ausdruck, zur Nennung und Bezeichnung. Indessen darf doch nicht übersehen werden, dass es nicht die Sache selbst ist, sondern die seelische Entsprechung. Weil es nun aber gerade in seiner primitiven Bedeutung sozusagen im status nascendi erlebt und durch die Isolation mit Schweigen umgeben wird, erlangt es seine maximale Strahlkraft zurück.

Im gleichen Sinne wie das einzelne Wort ist in den NT. der Ausdruck behandelt, bisweilen auch die grössere Sinneinheit des Abschnitts. Wie er ein möglichst intensives Leben im Augenblick zusammenfasst, so konzentriert er seine Ausdrücke, die durch diese Verkürzung in ihrer Bedeutung gehoben werden. Die Konzentration verringert die seelischen Distanzen zwischen den einzelnen Wahrnehmungselementen und nähert das sinnliche Erlebnis unwillkürlich der sinnbildlichen (symbolischen) Auffassungs- und Darstellungsweise, wo er sich doch sonst ziemlich folgerichtig der Metapher enthält. Gide erreicht, dass der sinnliche Augenblick Sinnbild einer geistig-seelischen Unendlichkeit wird.

Seine Diesseits-Askese konzentriert die Ewigkeit im Augenblick der Sensation, und er macht jedes Ding, das er zum Absoluten erhebt, zum Gleichnis des Unvergänglichen, Göttlichen. Die sprachliche Beschränkung auf die blossen Wahrnehmungselemente des Gefühls stellt eine Abstraktion dar; anderseits erreicht Gide durch die Verdichtung des Ausdrucks eine grosse Vergeistigung des sinnlichen Erlebnisses. [1])

Dieses literarische Verfahren, dem also zugleich ein geistiger Prozess entspricht, wirkt sich nun formal aus in der Diskontinuität der NT., die das Buch als Werk eigentlich in Frage stellt. Die einzelnen Abschnitte und Paragraphen werden manchmal nur zusammengehalten durch die durchgehende Grundstimmung des Durstes und der Begierde, während es dem Leser freisteht, nach wenigen Zeilen abzusetzen und auf seine eigenen Gedanken und Gefühle zurückzugreifen; doch ist schliesslich die Diskontinuität eines der Ziele der Erziehung der NT. und es kommt Gide weniger darauf an, eine künstlerische Illusion im Leser zu erzeugen, als seine Freiheit und seine Entwicklung zu fördern, sodass Gide die häufige Rückkehr des Lesers zu sich selber nicht nur nicht hindern will, sondern die Durchsetzung des literarischen Eindrucks mit Erinnerungen, Gefühlen und Gedanken des Lesers durchaus in seinen Zielen liegen kann.

Die Stimmung, die sich in diesen Aphorismen über Natureindrücke ausspricht, ist Gides ursprünglich abstrakter Lebenswille, bei dem erst jeder Genuss, jede Sensation fast moralische Postulate waren. Die Empfindung wird nur teilweise passiv aufgenommen: sie strömt natürlicherweise in das Flussbett, das der Wille erst für sie ausgehoben hat. [2])

---

[1]) Neben und vor Gide hat Stéphane Mallarmé sich einer ähnlichen Sprachgestaltung bedient: Auch er hat mit der Isolation des Ausdrucks und dem reinen unsyntaktischen Gebrauch des Wortes, der Verdichtung der Tropen bedeutende Wirkungen erzielt. Sein Beispiel hat vermutlich bestimmend auf Gide gewirkt. — Auch in Rimbauds Gedichten in Prosa scheinen mir ähnliche Phänomene vorzuliegen.

[2]) Goethe, West-Oestlicher Divan, Anmerkungen und Abhandlungen (zum Buch der Sprüche) erwähnt die Neigung der orientalischen Poesie zur spruchartigen Behandlung der Sinneseindrücke: „Orientalische Sprüche behalten jedoch den eigentümlichen Charakter der ganzen Dichtkunst, dass sie sich

RONDES UND BALLADEN. [1]) Die Rondes sind poetische Kristallisationspunkte des ganzen Werkes, um die sich die prosaischen Teile gelagert haben. Es ist bedeutsam, dass die NT. zyklische Kompositionen in Prosa enthalten, die sprachlich und inhaltlich den Rondes nahe kommen. In einigen Rondes (z. B. in der Ronde de tous mes Désirs [II, 139]) wechseln Vers und Prosa ab, Gesang und Rede gehen durcheinander.

Man kann die zyklischen Kompositionen als die Ur- und Vorform der rhythmischen Rondes betrachten. Sie kommen einfach dadurch zustande, dass der Dichter Nathanael erzählt, was ihm Wissen und Erinnerung über einen Gegenstand bieten.

> Nathanaël, je te parlerai des villes:
> J'ai vue Smyrne dormir comme une petite fille couchée . .
> J'ai vue, dans le Nord, des villages endormis . . .
> Il y a des villes et des villes: . . . . (II, 178-179).

Diese Kompositionen erinnern wieder lebhaft an die primitive Poesie, vorab die lyrischen Partien von Tausend und Eine Nacht, die auch gekennzeichnet sind durch eine gewisse Abwechslung

---

sehr oft auf sinnliche, sichtbare Gegenstände beziehen; und es finden sich viele darunter, die man mit Recht lakonische Parabeln nennen könnte." Gide aber war die Dichtung des nahen Orients keineswegs unbekannt.

Einen ähnlichen epigrammatischen Zug zeigt das japanische Gedicht. Man lese das Hokku von Matsuo Bascho:

> Wer winselt?
> Weint der Mond? Du träumst.
> Ein Kuckuck schrie. (Klabund, Lit. Gesch., S. 46).

[1]) Nach Larousse bezeichnet Ronde ursprünglich einen Rundgesang, bei dem sich die Anwesenden bei den Händen halten und einen reigenartigen Tanz aufführen. Der gesellschaftliche Einschlag der Ronde wird eigentlich nur bei den Gedichten des 4. Buches ersichtlich, wo ein Geladener nach dem andern seinen dichterischen Beitrag zur Festfreude gibt. Die übrigen Rondes sind im gleichen Stil geschrieben, aber ausschliesslich an Nathanael gerichtet.

Im 4. Buch sieht man übrigens auch, dass Gide die Bezeichnungen Rondes und Ballades nebeneinander für Gebilde braucht, die sich kaum durch formale Merkmale unterscheiden.

Nicht ausgeschlossen scheint mir allerdings, dass Gide mit dem Ausdruck „ronde" schon auf die zyklische Komposition dieser Gedichte hinweisen will, von der noch näher zu sprechen sein wird.

in einer durchgehenden Monotonie. Gide hat seine Begeisterung für die Uebersetzung von Dr. Mardrus wiederholt ausgesprochen. [1])

Das literarisch höchst anspruchslose Verfahren besteht also wesentlich darin, dass ein Thema in gehobener dichterischer Prosa variiert wird. Meist handelt es sich um einen alltäglichen Gegenstand, dessen seelischer Bedeutungsreichtum auf diese Weise entfaltet wird. Dabei kann man sich aber füglich fragen, wie weit es Gide um den Gegenstand zu tun ist, oder inwiefern der Name ihm nur ein Losungswort ist, das ihm den Schatz seiner Erinnerungen erschliesst. Letzteres geht namentlich aus der grossen Zahl der Begleitumstände hervor, die mit dem Hauptbild sich einstellen. Die Themen sind freilich so gewählt, dass sie eigentlich zum Abschweifen in Erinnerungsbilder einladen: Les fenêtres, des villes, les jardins. Was ist naheliegender als alle Erlebnisse zu erzählen, die sich auf diese Orte beziehen? Je te parlerai des fenêtres encore: à Naples, des causeries sur les balcons, des rêveries, le soir, près des robes claires des femmes; les rideaux à moitié retombés nous isolaient de la société bruyante du bal. Il y eut des paroles échangées, d'une si désolante délicatesse qu'après on restait quelque temps sans parler; puis montait du jardin l'intolérable parfum des fleurs d'oranges, et le chant des oiseaux des nuits d'été; et puis ces oiseaux mêmes, par instants, se taisaient; alors on entendait très faiblement le bruit des vagues (II, 178).

J'étais malade et ne pouvais penser à rien; la nature me pénétrait; aidé par un trouble des nerfs, je ne sentais parfois plus à mon corps de limites; il se continuait plus loin; ou parfois, voluptueusement, devenait poreux comme un sucre; je fondais (II, 102). Mehrere dieser Rondes erheben sich zu einer Hymne auf das Leben überhaupt, und nehmen den Gegenstand nur zum Ausgangspunkt, zum Sprungbrett für eine Fahrt in die Phantasie. So vor allem in jenem wundervollen Gesang «La Ferme», die wie kein Thema geeignet ist, die Runde der Gaben dieser Erde zu

[1]) Bei den eigentlichen Rondes denkt man vor allem auch an Alttestamentliche Vorbilder: Psalmen, das Hohelied, vielleicht sogar einige Prophetenreden. Naheliegender wären Walt Whitmans «Leaves of Grass», doch müsste es sich in diesem Fall eher um Formähnlichkeit aus verwandtem Kunstwillen als um Abhängigkeit handeln.

machen. Die Erinnerung, die in ihm beim Anblick und beim Geruch des Heus aufsteigt, genügt, um ihm den ganzen Sommer, die Reife und die Ernte wachzurufen. Je n'irais plus chercher de quoi les rassasier dans la plaine; ici je les gorgerais à loisir (II, 155). Der Geruch und die Wärme des Stalles ruft die Kindheit und die Gemeinschaft mit den Pächterskindern in ihm wach. Die Ronde de la Grenade bietet ihm die Gelegenheit, die ganze Ethik der NT. zu feiern. Schon das Motto ist bezeichnend: Certes trois grains de Grenade suffirent à faire s'en souvenir Proserpine (II, 126). Auch hier wird der Granatapfel sichtlich zum Sinnbild der Frucht überhaupt, die Frucht aber ist das Symbol des sinnlichen Genusses und alles dessen, was die Erde bietet an Freude und bitterer Lust. Meistens sind die rhythmischen Rondes symbolischer gehalten als die prosaischen; wenn freilich auch sie noch anekdotisch sind:

On les servait dans des corbeilles d'or;
Leur goût écœurait tout d'abord, étant d'une fadeur incomparable;
Il n'évoquait celui d'aucun fruit de nos terres;
Il rappelait le goût des goyaves trop mûres . . . (II, 128).

so sind diese Einzelheiten doch mit viel grösserer seelischer und sinnbildlicher Bedeutung geladen, als jene Reise-Anekdoten, die in den Prosa-Balladen auftreten.[1]) Bei dieser Gelegenheit könnte die Bedeutung des Sinnbildlichen in den NT. überhaupt berührt werden. Wohl hat Gide es als ein Ziel des Buches hingestellt, weder Vergleich noch Allegorie zu brauchen, eine Dichtung zu schaffen, die nicht mehr der indirekten Ausdrucksweise bedürfe. Der Titel schon weist darauf hin, dass auf das Künstliche in der Kunst verzichtet werden soll, indem nur die Dinge zur Sprache kommen, die die Natur uns selbst bietet. Nun aber war der eigentliche Gegenstand, das Afrika-Erlebnis, der Durchbruch zu seiner „Normalen", zu einer Lebensweise, deren Schilderung beim

[1]) Wo aber Vergleiche und Metaphern gebraucht werden, scheinen sie sich zum Unterschied zur konstruierten Symbolik der Traités ganz spontan einzustellen. Bisweilen ist die erotische Vergleichssphäre auffällig: J'ai vu Smyrne dormir comme une petite fille couchée: Naples comme un lascive baigneuse, et Zaghouan, comme un berger kabyle, dont l'approche de l'aube fait rougir les joues. Alger tremble d'amour au soleil et se pâme d'amour dans la nuit (II, 178).

Leser im günstigsten Falle Befremden hervorgerufen hätte, und bei der es ihm vor allem nicht verständlich geworden wäre, inwiefern diese Erlebnisse für Gide beglückend gewesen sind.

Gide sah sich wie O. Wilde, wie P. Proust, zur metaphorischen Einkleidung veranlasst, wenn er sein Erleben anderen verständlich machen wollte. Wie gut er daran getan hat, erhellt aus jenem Pamphlet V. Poucels S. 40: Bien des gens qui avaient applaudi aux délicates perversités de Gide, se récrièrent ensuite lorsque le maître . . . . . leur expliqua sans paraboles qu'elle pratique comportaient son code de la jouissance. Was tut Gide? Die „Parabel", die uns seine innere Wandlung schildert, ist freilich nicht durchsichtig genug, dass wir ohne weiteres auf den richtigen Sachverhalt schlössen. Erst SGM. erschliesst uns die überragende Bedeutung, die der uranistischen, päderastischen Veranlagung in seinem Leben zukommt. Aber Gide gibt nur die Welt in jenen glühenden Farben wieder, in die seine Vision sie nach seinem ihm gemässen Liebeserlebnis taucht. Fasst man das Liebeserlebnis über die geschlechtliche Sphäre hinaus in jenem weitern Sinne, wo es die sympathische Verschmelzung mit dem Weltganzen bedeutet, so kann man weder von Fälschung noch von Verschleierung reden. Gerade die Ronde de la Grenade ist ein Musterbeispiel für jene kosmische Sinnlichkeit, die bei Gide die notwendige Ergänzung der persönlichen Beziehungen war. Amoureuse beauté de la terre! In diesem Sinne werden nun aber die Früchte, die sinnlichen Empfindungen überhaupt, ihrerseits zu Sinnbildern und Metaphern eines Erlebnisses, das er so viel später in einer eigentlichen unmittelbaren Bedeutung schildert. So ist schliesslich auch das Zusammentreffen beider Themen in der Ronde de la Grenade zu verstehen. Amères joies de la chair et des sens — (II, 126) und der an sich so unverfängliche Genuss des Granatapfels, der aber dennoch mit einer Eindringlichkeit und einer fast metaphysischen Abgründigkeit geschildert wird: Le désir de ces fruits nous tourmenta jusque dans l'âme (II, 128).

Den Prosastücken gegenüber zeigen die Rondes und Balladen eine schärfer markierte Bewegung. Stil und Rhythmus haben sich des Stoffes bemächtigt und sie ihren Sondergesetzen unterworfen, wenn man auch umgekehrt selbst die Ronde nicht als geschlossene Form ansprechen kann. Vielmehr nehmen auch sie beliebige

Episoden und Elemente auf, und als Hylas bemerkt, dass er noch nicht alle Früchte besungen hat, fügt er, ohne deshalb die Ronde de la Grenade zu sprengen, noch einige Couplets über die Feige, die Pflaume, die Zwetschge und die Mispel an.

Die Bewegung des Gedankens wird in den übrigen Balladen und Rondes noch deutlicher fühlbar als in diesem weit ausholenden Gedicht.

Zunächst ist einmal zu beobachten, dass viele der Rondes ironischen Charakters sind: Ronde pour adorer ce que j'ai brûlé — Ronde des belles preuves de l'existence de Dieu — Ronde des biens immeubles — wo sich Gide zum vornherein einen ironischen Abstand von den Gegenständen wahrt. Diese Stücke haben etwas ungemein beschwingt Spielerisches und lassen jene so wichtige Seite von Gides Talent erkennen, die in den Soties zu Tage tritt. Man beachte, welche Werte hier leicht genommen werden: Bücher, die Gottesbeweise und der Hausrat. Eigentlich handelt es sich in allen drei Fällen um „Immobilien", jahrhundertealte, unverrückbare Werte, würdige Stücke bürgerlicher Sesshaftigkeit (wie in PAL.), über die hinweg Gide seinen übermütigen Tanz vollführt. Von einer ernsthaften Würdigung, von einem sachlichen Eintreten auf diese Dinge ist natürlich nicht die Rede. Dies hätte wohl auch ein sachliches Verhaften daran zur Folge, und um Gides Freiheit wäre es mit einem Schlage geschehen. Seine Argumente sind zugleich ein Hohn auf jede mögliche Dialektik, wie wenn er sagen wollte, auf jede Dummheit könne man mit einer zweiten Dummheit antworten. Was er gegen die Stabilität ausspielt, das ist die Beweglichkeit; gegen das starre Bewusstsein das Leben, gegen den scholastischen Ernst der Gottesbeweise den persönlichen Uebermut.

Die Bewegung, das Leben selbst, wird zum absoluten Wert erhoben. Vielleicht fassen wir hier an einem Sonderfall einen Grundzug der Gide'schen Geistigkeit überhaupt: Wenn sich das Individuum auch nicht den überlieferten Werten gewachsen fühlt, so kann es doch in seiner Beweglichkeit sich ihnen wenigstens dialektisch überlegen gebärden. Wir haben hier den Fall des ewigen Wahrheitssuchers vor uns, wie ihn Lessing schon dem Dogmatiker vorzog. In einer durchaus gemachten und in ihren Beziehungen fixierten Welt erhält sich so das Individuum die Illusion seiner

Freiheit in dem Schwankungsbereich seiner verschiedenen Interpretationen und möglichen Einstellungen.

Die Rondes ergeben aber auch zuweilen das Vorbild der Komposition für die einzelnen Bücher des Werkes. Wenn in den Prosagedichten und zyklischen Kompositionen Erinnerungen verschiedener Herkunft sich zu einem Ganzen vereinigen (Nathanaël, je te raconterai les plus beaux jardins que j'ai vus [II, 100]), so stellt nun Gide Notizen zusammen, die sich thematisch berühren, aber zu verschiedenen Zeiten niedergeschrieben sein können. Diese Partien sind leicht erkenntlich an den wiederkehrenden Aufschriften über mehreren Abschnitten: Auberges — Automnes; aber auch ein Sammeltitel wie: Le voyage en diligence, wo dann verschiedene besonders intensiv erlebte Momente der Reise folgen. Natürlich hätte Gide aus seinen Tagebuchnotizen leicht eine einheitliche Komposition gestalten können, aber er räumt eben der Ausdruckskraft des Erlebnisses das unbedingte Recht ein. Er opfert in diesen Teilen der Unmittelbarkeit des Ausdrucks unbedenklich die künstlerische Einheit und begnügt sich damit, nachträglich Aehnliches oder im gleichen Lebensabschnitt Entstandenes zu einer sehr lokkeren Folge zusammenzufügen.

So könnte man innerhalb der NT. vier verschiedene Ansätze zur Komposition unterscheiden:

I. das Buch: höchst wahrscheinlich erst nachträglich nach der Abfassung der Teile entstanden.

II. die Gruppe von Abschnitten: wie oben beschrieben.

III. zyklische Komposition: als Einheit der Erzählung und der Schilderung.

IV. die Ronde: als Einheit der Intuition und der Konzeption

BEDEUTUNG DER ZEIT IN DEN NT. Eine Aesthetik, die nur den Stil, die Abschnitte und die Komposition im weitesten Sinne als Formelemente betrachtete, müsste man als starr und statisch bezeichnen, und sie wäre einem Werk gegenüber wie den NT. zum vornherein zum Scheitern verurteilt. [1]) Die Komposition hat zur wesentlichen Voraussetzung den vollständigen Ueberblick über die

[1]) Man lese nach mit welcher Heftigkeit Goethe sich gegen den Begriff der Komposition ausspricht. 20. VI. 1831 (Gespräche mit Eckermann).

Elemente des Kunstwerkes und sollte ganz streng nur auf die bildenden Künste angewandt werden, deren Genuss auch ein zeitloser, augenblicklicher sein kann. Der Maler kann sich die Gegenstände seines Gemäldes gleichzeitig vergegenwärtigen. Malte er sie nach sukzessiver Inspiration, so käme eine wunderliche Addition zustande.

Musik, Dichtung, Tanz haben immer als eine Dimension die Zeit. Auch wenn man sich über die metaphysische Bedeutung der Zeit nicht aussprechen mag und will, so kommt man doch nicht um die Besinnung auf ihre Funktion in diesen Künsten herum. In der Dichtung ist sie grundsätzlich in doppelter Hinsicht zu betrachten: einmal im Ablauf des geschilderten Geschehens (Geschichte, Empfindung), zweitens im Rhythmus der Darstellung. Nun aber erzählen die NT., das Leben Ménalques ausgenommen, eigentlich keine Geschichte im Sinne eines Romans oder einer Novelle. Anfang und Ende sind freilich lebensgeschichtlich markiert, dazwischen aber gibt es streng genommen kein Früher oder Später, keine notwendige Abfolge, wie die ursächlich verknüpften Erlebnisse und Taten eines Romanhelden. Damit fällt auch schon ein Ordnungsprinzip ausserhalb der Komposition hinweg; denn wer das Leben eines Menschen erzählt, schafft einen geordneten literarischen Text, ohne dass er sich auf die Verteilung der Massen zu besinnen braucht.

Immerhin fällt die Zeit als Träger des Einzelerlebnisses in Betracht. Die Entwicklung Gides mit ihren typischen Stadien bildet den Rahmen des ganzen Buches; im Einzelnen ist es der Rhythmus des Erlebnisses und der Darstellung, der den Ablauf bestimmt. Indessen ist zu bedenken, dass die Zeitlichkeit in den NT. von zwei Elementen durchbrochen wird: Einmal von der Reflexion, die ein Dauerndes im Wechsel, „den ruhenden Pol in der Erscheinung Flucht" festhalten soll und dann durch die Lust. Et je pris ainsi l'habitude de séparer chaque instant de ma vie, pour une totalité de joie, isolée; pour y concentrer subitement toute une particularité de bonheur; de sorte que je ne me reconnaissais plus dès le plus récent souvenir (II, 91). Doch ist es gerade eines der Verhängnisse der Aesthetisierung des Lebens, dass die Hinfälligkeit und Vergänglichkeit des Augenblicks in schärfer ausgeprägtem Stimmungswechsel ganz besonders fühlbar wird. Der Jünger nach Gides Vorbild wird deutlicher als der vorzugsweise an geistigen

Maßstäben Ausgerichtete die Relativität der Stimmungen empfinden. La mélancolie n'est que de la ferveur retombée (II, 66).

In den NT. haben wir also den paradoxen Fall vor uns, dass die Gefühlsverschiebungen und Stimmungswechsel während der Niederschrift den eigentlichen Gegenstand des Buches und vor allem den Rhythmus seines Ablaufs bestimmen. Die Stimmung ist ihrerseits durch die dichterische Tätigkeit mitbedingt, indem die Abfassung des Textes bald eine Stauung, bald eine Entladung der Stimmung beim Schriftsteller bewirkt. Ich vermute, dass die starke Wirkung des Buches zum grossen Teil von dieser Nähe und Parallelität des seelischen Vorganges mit dem dichterischen bedingt ist. Die NT. wollen nicht nur über das Leben sprechen, sondern sie sind selbst wie ein TB. ein Stück lebenerfüllte Zeit, ihre Niederschrift und ihre Lektüre sind Experimente und Erlebnisse.

Um das Gesagte an einem Gegenbeispiel zu erläutern, denke ich mir einen Romancier, der einen Lebenslauf in jähriger Arbeit auf einigen hundert Seiten erzählt. Hier ist die Identifikation der Entwicklung des Helden und des Produktionsrhythmus eigentlich nur punktweise möglich. Gewöhnlich laufen die beiden Zeiten diskordant neben einander her. Nicht so bei Gide, der im Gleichmass selbst mit der Empfindung produziert. Deshalb im Buche selbst die häufigen Tempowechsel, die Verlängerung und die Verkürzung des Satzes, je nach der Intensität und der Raschheit der Wahrnehmung, der Anteilnahme und den Niederschriftsbedingungen.

Den Beweis dafür, dass auch die Produktionsverhältnisse mitgegeben sind, gibt uns eine Stelle wie: Je ne peux écrire aujourd'hui parce qu'une roue tourne en la grange. Hier je l'ai vue; elle battait du colza. Je pleure parce que je n'ai rien de plus à dire (II, 65). Voilà sans doute un «élément fourni par la vie». Womit nicht behauptet sein soll, dass er immer aus der unmittelbaren Gegenwart heraus schaffe; in vielen Fällen kommt auch die Empfindung, die ihm die Erinnerung bietet, zur Sprache wie z. B. in jenen Abschnitten, die Rückblicke auf das eigene Leben bringen.

Aber nicht die Persönlichkeit ist Gegenstand des Buches, sondern das Gefühl an sich, trotz des Titels weitgehend von den Dingen gelöst (wie es von einem Anreiz der Begeisterung so leicht zu einem andern überspringt), die Empfindung in ihren Spannungs-

verhältnissen zur Zeit und ihre literarische Entfaltung. Bei dieser Gelegenheit darf erinnert werden, dass der Gefühlsablauf und die Darstellung gewöhnlich in einem wesentlich verschiedenen Rhythmus erfolgen. Die grösste Näherung der beiden Vorgänge trifft man noch beim spontanen Ausdruck. Die Darstellung indes erfolgt zumeist aus der Erinnerung, man ergänzt, entwickelt nach Art der logischen Folgerungen aus einem Erinnerungsbild und setzt unversehens ein Gedankliches an die Stelle des Gefühlsinhaltes. Die natürliche Perspektive, der Impressionismus, wird zerstört. Jedenfalls schöpft man nicht aus der seelischen Gleichzeitigkeit und Identität.

Die Reaktion nach der Niederschrift tritt ein als Scheidung von wirklich Empfundenem und gedanklichem Beiwerk. Wenn Gide auch möglichst erlebnisgetreu darzustellen bestrebt war, so hat doch auch er sich von einmal Niedergeschriebenem in der Folge rasch distanziert. Journal des Faux-Monn. 137: ... Mais surtout de ce que je n'avance rien sur moi-même que le contraire ne m'apparaisse aussitôt beaucoup plus vrai. — Schliesslich ist auch die Lektüre ein zeitlicher Vorgang, den Gide bei der Abfassung im Auge behalten haben muss, als er sich in die Reaktionen seines Lesers einfühlte. Von grösster Wichtigkeit ist die Berücksichtigung des Aufnahmeprozesses bei jeder Dichtung, die vorgetragen werden soll: Das Drama erträgt nicht die weitschichtige und komplizierte Motivation des Romans. Aber auch Werke, die irgendwie erzieherisch wirken wollen, müssen den Reaktionen des Lesers Rechnung tragen. Bei einem in so hohem Grade auf die Beeinflussung berechneten Buche wie den NT. ist die Frage durchaus am Platze, inwiefern der ständige Bezug auf einen Zweiten die Komposition bestimmt hat. Damit tritt freilich neben die Selbstentwicklung und die Selbstdarstellung eine wesentlich verschieden gerichtete Komponente.

Vor allem muss dem Gefühl des Lesers Zeit gelassen werden, sich mit demjenigen des Dichters zu identifizieren, handelt es sich doch nicht nur um ein intellektuelles Verständnis, sondern um einen Werdevorgang, der die ganze Persönlichkeit ergreifen soll. Das Werk muss gleichsam im Einfühlungsrhythmus des Jüngers abgefasst sein. Die Darstellung geht vom Entwicklungsstandpunkt Nathanaels aus und bietet fortschreitend immer soviel Neues,

Fremdes, dass Reiz und Interesse wachgehalten werden, anderseits das Buch aber auch nicht unverständlich wird.

Von einer Steigerung im Innern lässt sich nur bedingt sprechen, indem die einzelnen Augenblicke, Taten und Geschehnisse einander grundsätzlich gleichgeordnet sind. Immerhin könnte in diesem Zusammenhang nochmals auf die Anordnung der Bücher hingewiesen werden: Die lebensgeschichtliche Einleitung als gemeinsamer Ausgangspunkt Gides und Nathanaels — das neue Evangelium – die Illustration dieser Lehre — das überragende Sinnbild des Lebens Ménalques — die heimische und die afrikanische Landschaft bis zum Schluss, der in mancher Hinsicht als Einkehr und Umkehr gewertet werden kann. Diese Verteilung ist ebenso entwicklungsmässig gerechtfertigt, wie sie sich anderseits als Steigerung der Ausgangshaltung von der theoretischen Besinnung bis zur äussersten Konsequenz beim Jünger wiederholen kann. Auch die autobiographischen Teile sind so allgemein gehalten, dass sich der Leser leicht darin wiedererkennt.

Die aphoristische Form scheint einer konsequenten stetigen Wirkung auf den Leser entgegengesetzt. Immer wieder findet der Leser die Musse, zu sich selber zurückzukehren; die Abschnitte sind Atem- und Ruhepausen, die es dem Leser ermöglichen, das Buch beiseitezulegen, ohne dass er zu fürchten braucht, einen Sinnzusammenhang zu verlieren. Aber gerade dadurch, dass der Leser sein eigenes Leben gleichsam zwischen die Paragraphen und Aphorismen hinein legt, ist die Wirkung auf ihn möglich. Wo immer er die NT. öffnet, spricht ihn eine Gesamtheit des Sinnes an, eine unbedingte Aufforderung oder eine Totalität der Empfindung, wie sie in einer fortlaufenden, allseitig motivierten Darstellung nicht möglich sind. Die NT. sind ein Buch, von dessen allen Teilen eine maximale Wirkung ausgeht.

Es bleibt nun noch ein kurzer Vergleich der Funktion der Zeit in den NT. mit den übrigen, bis jetzt betrachteten Werke Gides.

AW. zeigt schon deutlich die Doppelfunktion der Zeit. Walter erzählt seine Liebesbeziehung zu Emmanuele. Hier dient die Zeit hauptsächlich zur Chronologisierung einer Entwicklung. Aber er erzählt sie stückweise in einem TB., und damit schiebt sich der Rhythmus der Produktion der unmittelbaren Gegenwart über den der erzählten Geschehnisse. Noch auffälliger ist dieser Umstand

im 2. Teil, wo der Bericht über die Produktion den Platz des Werkes selbst einnimmt.

Anders die Traités, wo die Zeit als geordnetes Nacheinander von Geschehnissen (etwa im Voyage d'Urien) Träger und Element der Komposition geworden ist. Hier ist zudem die Beziehung zwischen dem Rhythmus des Ablaufs und demjenigen der Darstellung besonders innig. Stärker als anderswo sind die Empfindungen stilisiert, so dass das Tempo der Darstellung auch den Gefühlsprozess innerlich gliedert. Der Zeit kommt also eine wesentlich ästhetische Funktion zu, und ihre innere Dimension wird hauptsächlich durch stilistisch darstellerische Mittel anschaulich gemacht. Aber das ganze Verfahren ist künstlich, wie auch die Empfindung in den Traités einen in erster Linie gedanklichen und nicht affektiven Ursprung haben.

Der Kommentar zu den TR.s I, 512 zeigt indessen die Berechtigung, an Gides Werk Existenz- und mithin Zeitmaßstäbe heranzutragen. Wenn Gide seine Glückssehnsucht an dieser einfachen Fabel abzureagieren trachtet, so kann dies nur in einem zeitlich ausgedehnten seelischen Prozess geschehen, dessen Anfang und Ende durch das literarische Experiment auseinander gehalten sind.

„Paludes" spielt sich im Laufe einer Woche ab. Die Ereignisse sind nahezu von Stunde zu Stunde notiert. Langeweile, Wiederholungen — im Grunde die seelische Leere der Zeit — ist eine der wichtigen Wirkungen des Buches. Gide ist hier weniger auf der Suche einer verlorenen, vergangenen Zeit, als dass er vielmehr die Gegenwart zurückzuhalten sucht, die ihm zwischen den Fingern zerrinnt, und seinem Helden gelingt es nicht, die physikalische Zeit zu einer seelisch bedeutsamen zu erheben. Die NT. zeigen nun gegenüber den bisherigen Werken eine vielfältigere, weit weniger stilisierte Behandlung des Zeitproblems. Es besteht wieder wie im André Walter die grundsätzlich angenommene Kongruenz von Empfindung und Ausdruck; die Niederschrift entspricht einer durchlebten, seelisch mit Spannungen erfüllten Dauer. Die künstlerische Produktion ist das erzählte Leben selber, und die Darstellung wirkt ihrerseits auf den Ablauf des Gefühlsprozesses zurück. Nur ist jetzt kein Lebensabschnitt zu erzählen, kein zusammenhängendes TB. zu schreiben, sondern lediglich die Stimmungskurve von Stunde zu Stunde nachzuzeichnen mit allen

Zufälligkeiten, die die Bindung an wechselnde Gegenstände mit sich bringt.

Komposition.

Die NT. bieten sich uns als ein fragmentarisches Werk dar, wenn wir sie an die gewohnten literarischen Maßstäbe halten. Keine der bekannten Gattungen erfasst das Wesen des Werkes auch nur einigermassen. Selbst die Cahiers d'AW. sind formal viel leichter zu definieren als die NT., denn sie zeigen immerhin deutlich die Eigenschaften der TB., und die Beziehung zu dem angedeuteten überlagerten Roman Allain sind eindeutig. Bei den NT. ist man auf Mutmassungen und Andeutungen angewiesen, die jeder nach seinem Gutdünken auslegen wird. Einleitend schreibt Gide: Passons à un autre sujet ... Lequel? — Puisque pas de composition, il ne faudrait ici pas de choix ... (II, 181). Wäre Gide immer diesem Grundsatz gefolgt, so hätte er von jedem Gegenstand an jeder beliebigen Stelle sprechen können. Dem widerspricht aber vor allem die Tatsache der Einteilung in einzelne Bücher.

Vorab stellt sich uns die Frage nach der Einheit des Werkes überhaupt, wenn wir in den NT. nicht eine zufällige Abfolge von Notizen sehen wollen. Eine formale Einheit kommt bei dem Formenreichtum der NT. nicht in Frage.

Das Verbindende dieser einzelnen Teile ist vielmehr eine seelische Dauer, aus der die bedeutenden und erlebnisreichen Momente herausgehoben und gestaltet werden. Anfang und Ende der NT. umschreiben wie zwei Daten eines Tagebuchs ein Lebensexperiment, das durch die Richtung des Bewusstseins und des Willens auf die sinnliche Gegenwart, auf die «Nourritures terrestres» bestimmt ist. Dieser pädagogische Zug geht durch das ganze Werk. Selbst die beschreibenden, schildernden Abschnitte stehen durchaus im Dienst dieser selbsterzieherischen Absicht, denn erst hier, in der ästhetischen Schau der Erinnerung, erreicht Gide jene unbedingte Hingabe an den Eindruck, den vergangenen Augenblick, den er von seinem Jünger als Haltung dem unmittelbaren Leben gegenüber fordert.

Daneben ist die Einheit der NT. in einem bestimmten Schicksalsbewusstsein zu suchen. Was Gide hier gestaltet, ist zu-

nächst der Mythus des eigenen Durchbruchs zum neuen Leben, zu dem er vorerst sterben musste: dem jugendlichen Spiritualismus in AW. und seinem Intellektualismus in PAL. Gide hat noch nicht die Summe seiner künstlerischen und menschlichen Möglichkeiten verwirklicht: sein späteres Werk bringt noch entschiedene thematische Bereicherungen; er kennt noch nicht die Breite seines Lebens, wohl aber dessen Intensität und Richtung im Schicksalsbewusstsein. Gerade weil er eine höhere Notwendigkeit über seinem Geschick walten fühlt, kann er sich dem scheinbaren Chaos von Eindrücken, der „amusante incohérence d'appétits" überlassen. Auch in der Bejahung des Schicksals, in der Willensbetonung der neuen Lebensweise liegt eine gewisse Bürgschaft gegen die Auflösung, zu der das rein passive Erlebnis führen könnte.

Während der Schicksalswille durch das ganze Buch hindurch aufrecht erhalten wird und seine Einheit bildet, fällt im Innern des Werkes die Entwicklung im gewöhnlichen Sinne dahin. Je cherche parfois dans le passé quelque groupe de souvenirs, pour m'en former enfin une histoire, mais je m'y méconnais, et ma vie en déborde (II, 209). Gide kann keine „Geschichte" haben für die Zeit, welche das Experiment der NT. ausfüllt. Er hat nicht eindimensional gelebt, sondern immer zugleich in verschiedenen Richtungen. Anderseits existiert er gleichsam diskontinuierlich, intensiv in einzelnen Augenblicken, die durch eine vegetative Dauer verbunden und vom Schicksalswillen überwölbt sind. Daher sind in den NT. nur Anfang und Schluss deutlich lebensgeschichtlich markiert: Gide hat den Durchbruch zum neuen Leben hinter sich und rekapituliert zur Belehrung Nathanaels oder auch aus Nötigung zur Selbstmanifestation die wesentlichen Stadien seiner Entwicklung (I. Buch). Desgleichen ist das 8. Buch nach allen Reisen und Extraversionen wieder deutlich selbstbetrachtsam und bildet dadurch ganz natürlicherweise einen Abschluss. So sind Anfang und Ende der NT. deutlich durch lebensgeschichtliche Momente in innerer Notwendigkeit bezeichnet.

Dazwischen folgt Gide, die Feder in der Hand, seinen wechselnden, labilen Stimmungen. In einzelnen Abschnitten mag die Darstellung dem tatsächlichen seelischen und gedanklichen Vorgang parallel laufen; aber Gide hat die Verteilung der Massen seines Buches doch nicht der Eingebung des Augenblicks und dem Zufall

überlassen, sondern er hat seine Einfälle, Sprüche, Erzählungen und Gedichte in acht ungleich grosse Gruppen aufgeteilt. Ueber die Gründe, die ihn zu dieser Disposition bewogen haben sowie über die Kriterien, nach denen ein Fragment in dieses oder jenes Buch getan wurde, können wir bei der Ungleichheit der Behandlung der einzelnen Bücher nur Mutmassungen haben.

Einmal können die Bücher genetische Einheiten sein und Texte und Abschnitte vereinigen, die aus einer gemeinsamen Inspiration entstanden sind. Insofern die Zeiteinheiten, in denen diese Bücher entstanden sein mögen, auch gewissen durchgehenden Stimmungen und Lebensinteressen entsprechen, ist eine solche Einteilung nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Das Motto über einzelnen Büchern weist auf die vorherrschende Lebensrichtung dessen hin, was folgen wird. So beginnt das 1. Buch bedeutungsvoll mit einem Zitat von Hafis:

Mon paresseux bonheur qui longtemps sommeilla s'éveille (II, 60) und leitet den schon mehrfach erwähnten autobiographischen Teil des Werkes in das Leben bis zum Durchbruch ein. Noch auffälliger werden die Beziehungen zwischen Motto und Inhalt des Buches vom 6. Abschnitt an, der einen Vers aus Goethes II. Faust zum Titel trägt: Lynceus: Zum Sehen geboren, / zum Schauen bestellt.

Jenes 6. Buch ist nicht nur ein Hymnus auf das Sehen, sondern recht eigentlich ein Hymnus auf das Spähen in die offene Welt hinaus. Hier sind wir vielleicht am weitesten weg von jener künstlerischen Haltung Walters: La vie phénoménale absente. Gide erhebt hier die Bedeutsamkeit des Phänomens zum Programmpunkt. Offensichtlich soll dieses Buch die visuelle Dimension des Daseins erfassen und — Et même moi, je n'y suis rien que Vision (II, 183). Nachdem er wenige Zeilen vorher erklärt hat: Ma vie c'est toujours: CELA, plus moi-même (II, 182), so gefällt es ihm nun doch, sich über den Dingen und den wechselnden Erscheinungen zu vergessen und sich nach den mehr ideologischen Kapiteln der ersten Bücher des Anfangs mit gespanntester Aufmerksamkeit auf die Schau der Welt zu konzentrieren.

Ueber dem 7. Buch steht ein Wort aus Virgils Eclogen: — Quid tum si fuscus Amyntas — und tatsächlich bringt jenes Buch ausschliesslich afrikanische Erlebnisse. Auf einer tiefern Schicht treffen wir darin das, was man die afrikanische Seite von Gides Sensi-

bilität überhaupt nennen möchte, jene abgründige, ekstatische Sinnlichkeit, die folgerichtig sich in die Wüste verliert, und die Gide bedeutsamerweise am Schluss in die Nachbarschaft des Todes rückt.

Das 8. Buch schliesslich leitet Gide mit seinem Aphorismus aus dem 1. ein, was in diesem Zusammenhang wie eine Beweisführung a posteriori anmutet: Nos actes s'attachent à nous comme sa lueur au phosphore; ils font notre splendeur il est vrai, mais ce n'est que par notre usure (II, 208).

Es folgt ein Rückblick auf das eigene Leben. Gide misst die Tiefe des Daseins in der Erinnerung, wenn diese Haltung auch sonst der auf die sinnliche Gegenwart gerichteten Grundeinstellung der NT. zuwiderläuft. Das Buch ist in der Haltung des von der Reise Zurückgekehrten geschrieben. Immerhin festigt sich bei diesen Betrachtungen im ganzen die Ansicht, dass die einzelnen Bücher der NT. wesentlich verschiedenen Richtungen und Räumen der Sensibilität Gides gewidmet sind. Auch wo diese Hinweise durch Titel oder Motto fehlen, also im 2., 3., 4. und 5. Buch, lässt sich ein vorherrschendes Interesse feststellen. So überwiegt der Eindruck des Lebens Ménalques deutlich im 4. Buch; daneben, gleichsam zur Ergänzung dieses einsamen Daseins, die gesellige Kunst der Rondes als die ästhetische Form der gegenseitigen Mitteilung und als die gemässe Art menschlichen Beisammenseins schlechthin.

VI wird gut gekennzeichnet durch die Ueberschrift:

Pluvieuse terre de Normandie,
Campagne domestiquée.

Die Landschaft Frankreichs wird hier gefeiert mit ihren Menschen und vor allem mit dem bäuerlichen Dasein und seinen Lebensformen. Dieses Buch sucht das Mass des sinnlichen Genusses der Natur, das im Kulturland noch möglich ist.

Das 2. Buch ist vielleicht das theoretischste von allen. Wenn hier auch von Nourritures die Rede ist, so werden sie eigentlich nur als Forderungen und Begierden aufgeführt, wie sie in den Traités als fiktive Befriedigungen auftraten. Auch hier wird das Thema durch den 1. Satz gezeichnet: NOURRITURES / Je m'attends à vous, nourritures! (II, 81).

Das 2. Buch hebt sich vom 1. ab durch seinen absoluten Cha-

rakter: Die Meinungen werden nicht mehr in Verbindung mit lebensgeschichtlichen Umständen vorgetragen, sondern sie wenden sich unmittelbar an Nathanael als Aufforderung und Gebot.

Schwieriger ist der Mittelpunkt des 3. Buches zu bezeichnen. Es zeigt schon die Disponibilität, die Gide in den beiden vorhergehenden Kapiteln postuliert, und man könnte es wohl Illustration der neuen Moral bezeichnen, wodurch aber keine Abgrenzung gegen die nachfolgenden Bücher erreicht ist. Anderseits ist dieses Buch weder durch einen räumlichen Begriff (wie etwa das 7.), noch durch eine besondere Empfindungsweise gekennzeichnet. Als Besonderheit gegenüber den nachfolgenden Büchern ist immerhin die Mittelmeerlandschaft hervorzuheben. Immer ist es eine südliche, reiche Vegetation, denn der grösste Teil des Buches ist von jener Prosa-Ronde über die Gärten in Anspruch genommen. Damit ist auch der Unterschied zum 7. Buch angedeutet, das in die Wüste sich verliert. Auch der Licht-Empfindung scheint mir eine gewisse Bedeutung zuzukommen. Aber noch ist es nicht die ekstatische Sinnlichkeit des 7. Buches, sondern noch eine gewisse vertrauende und gläubige beglückte Freude an der Schönheit der wechselnden Erscheinung.

Diese Bestimmung der Bücher mag im einzelnen in Frage gestellt werden, im ganzen glaube ich nichtdestoweniger, dass sie der thematischen Aufteilung eines an sich form- und grenzenlosen Stoffes entspricht. Es sind verschiedene Lebensrichtungen, in denen Gide sich nacheinander bewegt, ästhetische Werte, mit denen er sich sukzessive identifiziert. Die Empfindung ist für den Künstler nicht formlos, sondern hat schon auf der natürlichen Ebene ihre Entsprechung im Ausdruck. Aber die ungeordnete Folge dieser natürlichen Produkte der Ausdrucksfähigkeit ist streng genommen das Gegenteil des Kunstwerkes und geht bestfalls in der Rede und im Brief, in der Mitteilung und in der Selbstdarstellung an.

Die Leichtigkeit, womit er sich einer neuen Empfindungsgruppe zuwendet, ist die ihm eigene «Disponibilité», und sie scheint mir auch dafür zu sprechen, dass das Experiment doch eben in erster Linie auf der Ebene des spielerischen ästhetischen Bewusstseins gewagt wird. Immerhin könnte man auf der andern Seite wieder einwenden, dass die berührten Lebensgebiete eigentlich einander nicht widersprechen und sich nicht ausschliessen, sondern sich

gegenseitig ergänzen. Auch Gides neues Lebens-Programm, die All-Aufgeschlossenheit, lässt sich nicht im Augenblick verwirklichen, sondern nur in sukzessiver Konzentration auf die verschiedenen Gegenstände und Gefühlszustände erreicht er etwas wie die Universalität des Erlebnisses. Die Erinnerung, die die Lektüre der NT. zurücklässt, ist doch der sehr einheitliche Eindruck der «ferveur» für alle Dinge der sichtbaren Welt, dem gegenüber die Unterschiede der einzelnen Bücher mehr als Variationen des Themas erscheinen. Durch die Einteilung in Bücher dramatisiert Gide sein Naturerlebnis in einem gewissen Sinne, wenn es nicht sinnlos ist, von einem Drama zu sprechen, das im wesentlichen nur einen Spieler hat.

Es erhält durch das Buch hindurch eine Steigerung, die etwa durch folgende Stufen gekennzeichnet wäre:

I. Lebensgeschichtliche Voraussetzung. Bis zum Durchbruch.
II. Theorie, Moral und Metaphysik des neuen Daseins.
III. Die südliche Welt, die Gide zu seinem Durchbruch verhalf. Glück des Erwachens im neuen Leben.
IV. Mythus des neuen Lebens: Ménalque. Die Geselligkeit der höhern Menschen, ihre Kunst.
V. Rückkehr mit der neuen Vision in die französische Landschaft.
VI. Lynceus: Vision der Welt. Das Visionäre der neuen Sinnlichkeit.
VII. Afrika. Höchste mögliche Steigerung. Wüste.
VIII. Rückblick auf sich selber, auf sein Leben.

Dabei ist es nun höchst merkwürdig zu beobachten, dass der allgemeine Rhythmus der angedeuteten Entwicklung im ganzen derjenigen des Immoraliste folgt.

Was nun schliesslich die Bezeichnung «Livres» betrifft, so kommen dafür neben den antiken Schriftstellern vor allem die orientalischen Dichter in Frage. Auch Goethe teilt seinen West-Oestlichen Divan in eine ganze Reihe von Büchern ein: Buch des Sängers, Buch Hafis, Buch der Liebe, Buch Suleika usw. Bei Gides Büchern der NT. könnte man freilich wegen der genauen Bezeichnung durch die Mottos auch an die Sätze einer Symphonie denken.

Nun stellt sich uns aber die Frage nach dem Aufbau der einzelnen Bücher. Auch hier müssen wir zum vornherein auf eindeutige, streng beweisbare Resultate verzichten, die von allen Seiten

stichhaltig und unangreifbar sind und der persönlichen Willkür kein zu grosses Feld einräumen.

Vielleicht rechtfertigt sich hier die Scheidung in die theoretischen und die eigentlichen künstlerisch-ausdruckshaften Teile des Werkes. Streng logische Abfolge haben wir nirgends; sie widersprüche auch gänzlich der Grundtendenz der NT., die der Einzigartigkeit des gegenwärtigen Augenblickes Rechnung tragen will. Die Gegenwart interessiert nicht als Ergebnis der Vergangenheit, sondern als Verleugnung und Verschiedenheit vom Gewesenen.

Dazu steht in einem gewissen Gegensatz die Tatsache, dass Gides Gegenwärtigkeit das Ergebnis seiner Selbsterziehung ist, also einer längeren und folgerichtigen Selbstbeeinflussung. Die ersten beiden Bücher zeigen denn auch, wenn keinen systematischen Aufbau, so doch eine gewisse dialektische Abfolge, und es lassen sich ohne allzugrosse Mühe Verbindungen von einem Spruch zum andern herstellen.

Zusammengehörige Gruppen von Sprüchen sind übrigens im Text typographisch gekennzeichnet:

So sind die Abschnitte von II, 61 an deutlich regressiv, sie rollen das Leben des Dichters rückwärts auf. Die Verbindungen sind Begriffe. So wird der Abschnitt «Tandis que . . . .» mit «Tu ne sauras . . . .» verbunden durch den Begriff der Selbsterziehung. Zwischen «Tu ne sauras . . . .» und «Je châtiais allègrement . . .» ist es die Idee der Leidenschaft, die sich auf verschiedene, einander entgegengesetzte Objekte bezieht. Nicht so dicht anschliessend an die vorhergehenden Gedankengänge ist der längere Abschnitt: «. . . .L'incertitude de nos voies nous tourmenta toute la vie . . .» Man könnte als Verbindungsglied etwa die Idee des Verdienstes anführen.

Der Spruch: «Où que tu ailles tu ne peux rencontrer que Dieu» ist in einem gewissen Gegensatz mit dem folgenden «Que l'importance soit dans ton regard». Jedenfalls wird der erstere vom zweiten bedeutend eingeschränkt und modifiziert; denn wenn Gott immer vor uns ist in der Schönheit und in der Bedeutung der Welt, so ist er nicht in uns.

Desgleichen könnte man unschwer Gegensätze konstruieren zwischen «Que l'importance . . .» und «Tout ce que tu gardes en toi de connaissances distinctes . . .» Denn der 1. Spruch scheint gerade die

Scheidung von Objekt und Subjekt zu befürworten, indem dem betrachtenden Subjekt ein bedeutendes Uebergewicht zugestanden wird.

Es könnte an vielen Beispielen noch belegt werden, welchen dialektischen Gang Gides Denken von einem Aphorismus zum andern einschlägt und welch evidente, schwer oder kaum verrückbare Beziehung die Sprüche untereinander haben. Es ist die Dialektik des Lebens, die sich zwischen diesen scheinbar isolierten Einfällen und Intuitionen spinnt, indem eine Behauptung einer Gegenbehauptung ruft, die sie wesentlich modifiziert.

Ist nur der Fortgang auch dialektisch zu nennen, so ist er auf der andern Seite doch nicht rhetorisch entwickelnd. Die einzelnen Stufen des Gedankenganges sind deutlich markiert; es sind geistige Positionen, die Gide nacheinander bezogen hat. Die rhetorische Entwicklung böte vor allem einen glatten Uebergang von einem Gedanken zum andern. Bei Gide sind aber die einzelnen Schritte deutlich spürbar, weil er keine Uebergänge und Ueberleitungen sich gestattet.

Dass Gide sehr wohl das Bewusstsein des systematischen Zusammenhanges seiner Gedanken gehabt hat, beweist jenes kleine fiktive Gespräch über die Systeme. Aber zugleich gibt er sich auch Rechenschaft über Sophistik seiner Denkweise: . . . . . je ne l'ai plus pu considérer que comme l'abri de ma sensualité (II, 88).

Da er aber jeder Neigung seiner Natur zu folgen sich vorgenommen hat, verweigert er sich auch nicht die Lust der Systembildung; er kritisiert sie zugleich. Zwischen verschiedenen Maximen und Sentenzen können immer Verbindungen untereinander konstruiert werden.

Noch problematischer muss nun die Absicht anmuten, auch unter den übrigen beschreibenden oder schildernden Paragraphen eine Beziehung und Abfolge herstellen zu wollen. Es kann sich begreiflicherweise nun nicht mehr um logische Entwicklung handeln, denn wie sich zwischen die einzelnen Lehrsprüche höchst wahrscheinlich persönliche Lebenserfahrung einschiebt, die jeweils den Gedankengang in eine neue Richtung abbiegt, so ist es nun der Eindruck, das Erlebnis oder zum mindesten die Erinnerung, die den Produktionsgang des Werkes immer wieder unterbricht.

Die beschreibenden und schildernden Abschnitte sind nur ganz

leicht ineinander verzahnt, sodass man der Verbindung nur bei besonderer Aufmerksamkeit gewahr wird. Diese Art des assoziativen Zusammenhanges unterscheidet sich grundsätzlich von dem motivierenden in einem Roman, wo jede Situation vollständig aus der Vergangenheit motiviert sein muss und sich alles Vorhergehende bei straffer Oekonomie der Effekte auf das Nachfolgende beziehen muss.

Gides Komplexität bringt es mit sich, dass ein Thema in einem Abschnitt nach verschiedenen Seiten entwickelt und entfaltet wird. Selten stellt ein Abschnitt eine völlige Einheit dar. Gide ist zu beweglich, zu vielfältig, um auch nur für eine kurze Zeitspanne auf dem gleichen Standpunkt zu bleiben. Immerhin lassen sich Haupt- und Nebenrichtungen des Bewusstseins und des Interesses feststellen. Nun aber ist es für Gide wiederum bezeichnend, dass er oft nicht den zentralen Gedankengang und Empfindungsgang weiter verfolgt, sondern sozusagen zentrifugal die einmal eingeschlagene Richtung verlässt, um Nebenbedeutungen und Möglichkeiten weiter zu verfolgen.

Ein neuer Abschnitt nimmt irgend einen Punkt eines vorhergehenden auf und entwickelt ihn weiter. Der Faden lässt sich bisweilen durch ein ganzes Buch hindurch verfolgen. Nehmen wir beispielsweise das 5. Buch. Die Assoziation stellt sich schematisch ungefähr folgendermassen dar:

S. 145 Das vergebliche Jahr, das seine Versprechungen nicht hält, endet mit dem HERBST.

S. 146 Der einsame Herbst auf dem Lande. Landschaft — Herbststimmung — Müdigkeit — Ungenügen an den letzten Freuden — Notwendigkeit der Abreise.

S. 147 ABREISE – Vorgeschmack des Todes — Theorie der Reise — Zweck: Entblössung vom Ueberflüssigen — Reise in der Postkutsche.

S. 148 Grund der Reise: Wunsch, die moralische Würde loszubekommen — Flüchtige Liebe und Zärtlichkeit. Wiedersehen von Bekannten als Reiseerlebnis. (Angèle: ça ne suffit pas).

S. 150 Abreise: Abschied von den Dingen der Umgebung — Reise durch den Wald — Temperaturen — Strassburg:

Störche — Wirtshäuser — Kirsch — Einschlafen — Wein: Ueber die Trunkenheit.

S. 153 Herbst — Spaziergänge.

S. 154 Spaziergänge — Temperatur — Feuchtigkeit — Regen — Normandie — Ernte.

S. 155 Das Bauernhaus.

Das Prosagedicht schliesst bezeichnend mit den Worten: La dernière porte ouvrait sur la plaine . . . (II, 161) und gibt damit den Abschied vom Bauernhaus, und weil es der Schluss des ganzen 5. Buches ist, von der französischen Landschaft vorauszufühlen.

Die leichte Verbindung von einem Abschnitt zum andern ist nun im Fall Gides wiederum aufschlussreich. Dass Gide die Zusammenstellung erst nach der Abfassung der Teile vorgenommen hat, scheint mir im einzelnen wohl möglich, im ganzen aber unwahrscheinlich. Glaubhafter ist mir, dass ein einzelner Abschnitt oder dass ein Thema, Gedanke oder Bild des vorhergehenden Paragraphen zum Kristallisationspunkt für den nachfolgenden geworden ist. Man könnte darin ein entwickelndes Verfahren sehen, wenn die Richtung folgerichtiger innegehalten würde. Gide aber wechselt den Kurs jeden Augenblick. Irgendein Einfall ist gut genug, seinem schweifenden Denken eine neue Anregung zu geben, eine neue Richtung zu weisen. Er ist einem Reisenden vergleichbar, der in einem fremden Bahnhof ankommt, den nächsten Zug nimmt aus keinem andern Grunde, als weil er so am bequemsten weiterkommt.

Nathanaël . . . . ne demeure jamais (II, 90).
Disponible! Nathanaël, disponible! (II, 181)

Es ist auch unendlich bezeichnend, dass mehrere Bücher sich nicht eigentlich abschliessen, sondern vielmehr auf eine neue, noch nicht erlebte Wirklichkeit öffnen: Der Morgen nach dem Fest, das im 4. Buch geschildert ist, trifft den Dichter schon wieder unterwegs; die letzte Türe des Bauernhauses im 5. Buch geht auf die Ebene hinaus; am Schluss des Buches Lyncäus schaut er mit dem Türmer einem neuen Tag entgegen. So treffen wir auch in der Komposition der NT. jenen zweiteiligen Erlebnisrhythmus Gides: Flüchtige Einfühlung in eine Daseinsweise (in seinen eigentlichen Erzählwerken dann in einen Menschen) und dann Loslösung, Desolidarisierung, Abreise.

Diese bewusste Labilität ist sowohl Verhängnis wie Gebot der Notwendigkeit: Sie ist Flucht vor den Ansprüchen der eigenen Geistigkeit; sie ist aber auch Ausdruck der tiefen Ratlosigkeit jenes Menschen, dem alle Mittel und Anregungen recht sind, um von sich selbst, von seinem Gedanken loszukommen und der nun aus dem Zwang zur Selbstflucht eine Tugend macht: cette force antiégoiste de décentralisation.

STIL

Nachdem die grösseren Komplexe: Bücher, Abschnitte und Ronden betrachtet worden sind, bleibt nun noch ein Kurzes von den kleinsten Einheiten, vom Satzbau in den NT. zu sagen. Es geschieht dies lediglich, um eine Lücke auszufüllen, denn J. Rivière und Schulze haben bereits eingehende und treffliche Stilanalysen über Gide geliefert, deren Ergebnisse hier nicht wiederholt zu werden brauchen.

Die NT. gelten im allgemeinen als Gides erstes Werk, worin er jene Meisterschaft der Sprache erlangt hat, die ihn nachher zum Klassiker der gegenwärtigen französischen Prosa aufrücken lässt. Bezeichnenderweise hat man den so viel ebenmässigeren und ausgeglicheneren Traités [1]) diese Ehre versagt. Nichtsdestoweniger sind die NT. dem pathetischen Jugendstil noch näher verwandt als der Diktion der Reifezeit (Immoraliste, Porte Etroite, Symphonie Pastorale, Faux Monn.). Bei seiner Vielstimmigkeit ist es ungemein schwierig, den Stil der NT. kurz zu charakterisieren und insbesondere das Gemeinsame herauszuheben, das die vielen eingeschlagenen Richtungen zusammen kennzeichnet.

Was jedem Leser der NT. auffallen muss, das ist die Häufigkeit der Nominalsätze. Anstatt einen syntaktisch vollständigen Satz zu bilden, begnügt Gide sich damit, lediglich den Satzgegenstand, das Nomen, hinzusetzen. Dieses Verfahren tut nun nicht eigentlich den ästhetischen Qualitäten des Buches Abbruch, aber es verstärkt den Eindruck des Skizzenhaften, des unmittelbar flüchtig und zufällig Notierten. Es ist gleich von Anfang an zu beachten, dass die Nominalsätze ein durchaus literarischer-buchhafter Zug [2]) der NT. sind, der sich nicht etwa von Gewohnheiten der täglichen

[1]) Damit sind natürlich nur die Traités der Frühzeit gemeint.

[2]) Vielleicht ist Gide hier zur Ausnahme einmal Schüler der von ihm sonst so verachteten Goncourts und ihres impressionistischen Stils.

Umgangssprache herleiten lässt. Die Spontaneität der Rede hat nichts damit zu tun. Worte statt Sätzen können in raschen Wechselreden vorkommen, namentlich in Antworten, wo man es als überflüssig empfindet, den ganzen Kontext zu wiederholen, sondern lediglich das Nomen zur Ergänzung der Frage einsetzt: „Wer kommt?“ — „Mein Bruder.“ Undenkbar aber sind solche Bruchstücke von Sätzen in der darstellenden, beschreibenden Rede wo man sich selbst in der nachlässigsten Unterhaltung noch eines ziemlich korrekten Satzbaues befleissigt.

Nicht so in den NT., wo der Nominalsatz geradezu eines der wesentlichen Merkmale des beschreibenden Stils ist: Obscures opérations de l'être; travail latent, genèses d'inconnu, parturitions laborieuses; somnolences, attentes (II, 69). In diesem Fall drücken die aneinandergereihten Substantive wohl die Gleichzeitigkeit der bezeichneten Zustände aus. Belle Florence, ville d'étude grave, de luxe et de fleurs; surtout sérieuse (II, 96). Naples; petite boutique du coiffeur devant la mer et le soleil (II, 97). Mer déserte. Village mort. Petite chambre (II, 98). Sanglot; lèvres serrées; — AUTRUI — importance de sa vie; lui parler (II, 218).

Im Unterschied zu ähnlichen Stilphänomenen im AW. haben die Nominalsätze keine expressive Funktion, das letztangeführte Beispiel vielleicht ausgenommen. In der Regel sind sie durchaus nicht deklamatorisch zu verstehen. Schon ihre Häufigkeit müsste diese Vermutung ad absurdum führen. Ein Buch, das zu einem Drittel oder einem Viertel aus Anrufen bestünde, wäre schlechterdings unerträglich. — Im Gegenteil kommt oft eine gewisse Sachlichkeit zum Ausdruck. Es ist eine materielle Denkweise, die sich selbst mit der Materie identifiziert, die sich darin ausspricht, im Denken der reinen Wahrnehmung ohne Tun und Dazutun, manchmal sogar ohne Abhängigkeit und Unterordnung. Er scheint mir bisweilen auch auf die Passivität der Zustände hinzuweisen, in denen er sich gar nicht über die Feststellung erheben will. Selbst die urteilende, verbindende und begründende Aktivität des Gedankens fehlt. Endlich ist es ein erneuter Hinweis auf die Verabsolutierung des Augenblickes und des sinnlichen Eindruckes. Der typische Eindruck eines jeden Momentes wird isoliert, der Gedanke selbst mit Schweigen und Stille umgeben. Dem Leser ist wie nach den einzelnen Abschnitten die Musse zur Rückbesinnung auf sich selbst gegeben.

Weiter deutet der Nominalsatz auf die Herkunft der NT. vom TB. hin. Gide bestrebt sich mit einem einzigen substantiellen Ausdruck, der Empfindung und Gegenstand, Subjekt und Objekt umfasst, die Lage möglichst eindringlich festzuhalten, sodass keine modifizierenden verbalen Bestimmungen mehr nötig sind. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass diese Kurzsätze bisweilen mehrgliedrig sind, indem der Hauptbegriff durch eine oder mehrere Ergänzungen weiter bestimmt wird: — Caravanes! — Caravanes venues le soir; caravanes parties le matin; caravanes horriblement lasses, ivres de mirages (II, 201).

Man denkt an Ideogramme nach Art der chinesischen, die durch Hinzufügen neuer Striche in ihrer Bedeutung ergänzt und bereichert werden. Diese Konstruktionen treffen sich häufig in den Prosaronden, in denen ein Begriff gerade durch solche Ergänzungen variiert wird. Désert d'alfa . . . . Désert de pierre . . . . Désert d'argile . . . . (II, 203).

Neben der Nominalsatzbildung sind der Infinitivsatz und Partizipsatz weitere Merkmale des TB.- und Skizzenstils. Während aber der Nominalsatz Verb und Tätigkeit übergeht, so bedeutet der Infinitiv geradezu eine Verstärkung des Verbalbegriffes: Wie im TB. hat er oft imperativen Charakter oder gibt zum mindesten die Absicht einer zu vollbringenden Handlung an. Jedenfalls eignet jedem Infinitiv ein gewisser Unbedingtheitsanspruch.

Joie d'alimenter sur soi de la vermine (II, 205).
Entrer dans un jardin . . . . (II, 194).
Dès l'aube, sortir — jaillir, — dans l'air tout renouvelé (II, 195).
S'étendre là (II, 196).
Assumer le plus possible d'humanité . . . (II, 67).

Es ist bezeichnend, dass diese Beispiele doch fast alle im 7. Buch, jenem Reisebericht sich finden. Auch die Verbalsubstantive treffen sich häufig im Notizenstil. Repos; silence; égouttement sans fin des claies où les fromages se rétrécissent; tassement des mottes dans les manchons de métal (II, 157). Amoncellement des pommes (II, 159).

Eine weitere Stilbesonderheit der NT. sind die unvollendeten Sätze oder Satzfragmente, die ihre Entsprechung in den abgebrochenen oder unvollständigen Abschnitten und Aphorismen haben, die den Eindruck machen, als hätte Gide sie in fliegender Eile

niedergeschrieben, sodass ihm nicht einmal die Zeit zum Abschluss des Begonnenen geblieben sei, bevor ein neuer Eindruck den vorhergehenden Gedanken verdrängt habe. An einigen Orten wird auch bloss das Satzschema angedeutet und nachher zur Ergänzung der Phantasie des Lesers überlassen:

— non point de
L'INVISIBLE REALITE — car
. . . . . comme ces algues merveilleuses, lorsqu'on les sort de l'eau, ternissent . . . .
ainsi . . . . etc. (II, 173).

Man könnte darin eine besonders erlebnisnahe Darstellung sehen, das Bestreben Gides, ein möglichst unmittelbares Werk zu schaffen. Der ungemeinen seelischen Labilität, die sich nicht mehr um die eigene innere Kontinuität und Folgerichtigkeit bemüht, entsprechen ferner die brüsken, unvermittelten Uebergänge, wo man das Gefühl hat, dass eine Gefühlsschicht über die andere sich schiebe. Disponible! Nathanaël, disponible! — et par une attention subite, simultanée de tous les sens . . . . (II, 181-182).

Eher als Beispiel eines überladenen, und durch allzuviele Elemente in seinem organischen Aufbau zerstörten Satzes, konnte man jene seltsamen syntaktischen Gebilde aufführen, in denen Gide seine Sinnesempfindungen analysiert: J'y suis; là, j'occupe ce trou, où s'enfoncent . . . (II, 182). Mes désirs de marche, où s'ouvrait une route; de repos, où l'ombre invitait; de nage, au bord des eaux profondes . . . (II, 77). Aber der Umstand, dass diese Sätze doch syntaktisch richtig gebaut sind (wie etwa die überladenen Konstruktionen der juristischen Sprache), scheint nur darauf hinzuweisen, dass wir es hier mit verstandesmässigen und in viel geringerem Grade spontanen Gebilden zu tun haben. In den stilistischen Untersuchungen Rivières und Schulzes fand ich den rhetorischen Einschlag gewisser Partien der NT. nicht erwähnt. Vielleicht ist allerdings Rhetorik keine ganz zutreffende Bezeichnung, wenn man nun das alte rednerische Vorbild in den NT. wieder finden wollte und die Spontaneität des Ausdruckes ausschlösse.

Im Falle Gides sieht man sich in der sonderbaren Lage, ihm eine bedeutende Wirkung und auch eine unverkennbare erzieherische Absicht zuzusprechen, während man anderseits in seinem Werk

nirgends die Elemente und die Struktur der Rede wieder findet. Man hat im Gegenteil schon öfters die grosse Diskretion der Ausdrucksweise hervorgehoben, die harmonische Komposition in grösseren Einheiten, die vor grellen Augenblickswirkungen zurückschreckt, die Oekonomie mit den künstlerischen Mitteln im allgemeinen, sodass es wirklich gewagt scheint, bei Gide von einer rednerischen Neigung zu sprechen. Fügen wir gleich bei, dass es sich nur um eine unwillkürliche Rhetorik handeln kann.

Und in der Tat ist er zu vielfältig, zu schwankend, zu sehr von der Gleichberechtigung der verschiedensten Meinungen überzeugt, als dass er eine grosse Neigung zur Ueberredung zu seiner Meinung entwickeln könnte. Man wird mir indessen zugestehen, dass die Darstellungsweise im Leben Ménalques über das Bedürfnis der blossen Mitteilung hinaus geht. Man kann einwenden, dass dieses Stück nun eben ein Gedicht in Prosa sei, wo schliesslich auch die Ausdrucksmittel neben der begrifflichen Aussage noch einen gewissen affektiven Eigenwert beanspruchen können. Doch empfinde ich hier als typisch rednerisch:

1. Ein der Periode ähnlicher Satzrhythmus:

Dreierrhythmus: Le lendemain, je le revis, . . . le surlendemain je lui parlai; quatre jours après . . . J'aimais me lever avant l'aube; j'appelais le soleil sur les chaumes . . . (II, 116-117).

2. Rhetorische Fragen:

Sie sind hier kein künstliches Vorgehen, sondern pathetisch zu verstehen. Mais vous! vous, immatérielles idées, pourquoi marchander votre ruissellement à nos lèvres? (II, 112).

Fragen dieser Art finden sich auch anderwärts. Sie bedeuten dort wie hier eine Pause und ein Zögern des Urteils vor einem Fragenkomplex, zu dem ihn die Assoziation oder das Gefühl führt: Mais de la nuit, de la nuit, que dirai-je? C'est une navigation lente (II, 205).

3. Entwickelnde, dialektische Tendenz der NT.:

Sie fällt teilweise zusammen mit der pädagogischen Neigung der NT. Ich stelle sie hier unter die rhetorischen Verfahren, weil sie offenbar der lyrischen und eigentlich dichterischen Bewegung entgegengesetzt ist. — Es ist darunter hauptsächlich die logische

Entfaltung einer Idee aus sich selber zu verstehen, wenn nicht der Anschauungsgehalt das weitertreibende Moment ist. Man analysiere etwa den Anfang der Rede Ménalques: La nécessité de l'option me fut toujours intolérable (II, 111).

Die Idee wird in der Folge nach allen Seiten gewandt, und es liessen sich recht wohl an der lebendigen Erzählung dialektisch Schemen abstrahieren. — Es folgen sich übrigens mehrere solcher Entwicklungen: J'ai compris maintenant que toutes les gouttes de cette grande source divine s'équivalent . . . (II, 113). Je vivais dans la perpétuelle attente, délicieuse, de n'importe quel avenir (II, 114). Innerlich geschlossener als selbst im 1. und 2. Buch, setzt Gide hier seine Lehre in der Rede Ménalques auseinander. Da es vor einem Zuhörerkreis geschieht, ist der rhetorische Einschlag innerlich motiviert.

Mit der Rhetorik verwandt ist der Expressionismus der NT., der bestimmte stilistische Phänomen zeitigt. Auch dieser Ausdruck ist missverständlich, wenn man ihn auf das Gesamtwerk anwenden wollte; denn im allgemeinen handelt es sich nun nicht mehr wie im AW. darum, einer widerstrebenden Natur ein geistiges Gesetz aufzudrängen, sondern in allen Stücken sich der Weisheit des Lebens empfänglich — also impressionistisch zu öffnen. Aber auch in diesen Entschluss drängt sich genug willentliche Absicht, dass sich die seelische Spannung zur Natur fühlbar macht: . . . il s'y poussait comme à un devoir . . . (II, IX), wie es in jenem Ménalque-Fragment heisst. Ein solches expressionistisches Element sehe ich z. B. in den ausserordentlich häufigen Anrufen, die sich durch das ganze Buch hinziehen und nicht zuletzt den Eindruck der Lektüre bestimmen. Ah! croisées! que de fois mon front s'est venu rafraîchir à vos vitres . . . . Fièvres des jours passés, vous étiez à ma chair . . . . (II, 68); Combien durerez-vous, attentes? . . . (II, 69).

Man könnte darin freilich auch Rhetorik sehen; anderseits ist wohl möglich, dass das orientalische Vorbild mitbestimmend gewirkt hat. Man vergleiche mit dem Stil der NT. etwa das Zitat Gides aus Dr. Mardrus' Uebersetzung von „1001 Nacht" in den Lettres à Angèle: O pâtisseries douces, fines, sublimes! Vous la thériaque antidote de toute poison. Vous êtes mon seul espoir (III, 220). Aber diese Annäherung befreit uns natürlich nicht von der Aufgabe, die innere Begründung des Verfassers zu suchen.

In vielen Fällen spricht der Dichter mit Vergegenständlichungen oder Personifikationen seiner eigenen Gefühlsbewegung: Fièvres des jours passés . . . Attentes . . . Selbst wo es sich um äussere Dinge handelt, sind es immer zugleich Wunschobjekte, oder sonstwie Gegenstände der Seelenbewegung.

NOURRITURES

Je m'attends à vous, nourritures (II, 81).

Athman, je songe à toi; Biskra, je songe à tes palmiers (II, 216).

Je t'aurai passionnément aimé, désert de sable (II, 204).

Auf jeden Fall sind es immer Dinge, denen gegenüber er eine persönliche Beziehung, ein gefühlsmässiges Verhältnis hat. Aber dies hat der Dichter dem dichterischen Gegenstand gegenüber eigentlich grundsätzlich, wie etwa das Kind dem Tisch gegenüber Rachegefühl hegt, an dem es sich stösst, indem es ihn beseelt und persönliche Motive unterschiebt. In den NT. wird durch die Anrufe diese Beziehung intensiviert. Dem Dichter wird eben die ganze Welt zum „Du", und die besprochene, gleichgültige dritte Person verschwindet, wie dem Wissenschaftler auch seine menschliche Umgebung und folgerichtig auch seine eigene Menschlichkeit zum naturgesetzlich bewegten Gegenstand wird. Gide fühlt oder wünscht alle Dinge in Rufweite. Durch diese Ausdrucksweise werden die Distanzen verringert und die seelische Beziehung zwischen den Dingen wird intensiviert. —

Dabei mag immerhin dahingestellt bleiben, ob dieser Anruf einer völligen Gegenwart der Dinge entspricht, oder ob er nicht vielmehr zumeist Gegenstände seiner Sehnsucht apostrophiert, ob er nicht geradezu ein Ruf der Sehnsucht ist zu jener Wirklichkeit, die er jetzt nicht besitzt. Es ist auch interessant zu verfolgen, dass es kaum je gegenwärtige Dinge sind, die Gide anruft, sondern fast immer Erinnerungsbilder und Gegenstände, denen er sich wieder zu nähern wünscht: Gründe, die wiederum auf die Natur von Gides Expressionismus hinweisen. Es ist nicht mehr die leidenschaftliche Geistigkeit der Jugend wie im AW., die ihm diese Rufe abnötigt, sondern der Durst, das Glücksverlangen, jedenfalls eine Spannung, die noch nicht ihre Lösung und Erlösung gefunden hat.

Als Ausnahmen von dieser Regel können jene Abschnitte rein lyrischer Bewegung gelten, worin die Begeisterung ihn die Güter

dieser Erde anrufen lässt, so in den Rondes und in einigen Prosa-Gedichten (La ferme). Freilich sind wohl auch diese Gedichte ein Rausch aus der Erinnerung, doch wäre es sinnlos zu leugnen, dass hier das Gefühl des Glücks und der Stillung der Bedürfnisse überwiegt.

Stilistisch stehen die leidenschaftlich bewegten Abschnitte, die, gleichgültig ob prosaisch oder rhythmisch, immer als Lyrik zu bewerten sind, den beschreibenden gegenüber; in diesen ist das Gefühl des Dichters selbst der Hauptinhalt, in jenen die sinnliche Wahrnehmung. Auch sind die beiden Stile grundsätzlich verschieden. Während die beschreibenden Partien schon jetzt (wie Schulze überzeugend nachweist) vorzugsweise Harmonisierung anstreben, ein Zeichen wenn nicht der Ausgeglichenheit selber, so doch des Strebens darnach — so sind die lyrischen Teile syntaktisch viel reicher bewegt; die Anrufe brechen die gradlinig logische Entwicklung, die Wortstellung im Satz folgt dem stärksten Eindruck, vielmehr dem stärksten Willensimpuls. Die Hauptempfindung, die diese Stilbildung bedingt, ist sicher der Durst und dann auch jene Trunkenheit, die Gide durch seine Askese in sich kultiviert.

Ausblick auf Gides weitere schriftstellerische Laufbahn

Im nachfolgenden Schlusskapitel werden die in der Betrachtung von Gides Jugendwerk gewonnenen Einsichten auf einige typische Werke der Reife und Spätzeit angewandt. Während die bisherige Untersuchung die Besonderheit einer jeden Schrift herauszuarbeiten bestrebt war, soll nun im Folgenden mehr die Kontinuität des Gesamtwerks gezeigt werden. Waren die 5 ersten Kapitel analytisch, so wird nun eine Synthese versucht. — Natürlich ist damit nur die Stelle angedeutet, die eine spätere Studie auszufüllen hätte. Einen Roman von der Bedeutung der FM. eingehend zu würdigen, würde den Umfang unserer Untersuchung bei weitem überschreiten.

Das TAGEBUCH. Es entspricht Gides Selbsterziehungswillen, dass nach der Abfassung der NT. das TB. für ungefähr 10 Jahre schweigt. Die Ethik der NT. vertrug sich nicht mit der selbstquälerischen TB.-Führung; was er jetzt erstrebt, ist nicht mehr die geistige Konzentration, sondern jene allgemeine sinnliche Aufmerksamkeit und Aufgeschlossenheit, die sich jedem Eindruck unbedingt hingibt. Et je pris l'habitude de séparer chaque instant de ma vie (II, 91). Nicht nur das Zeugnis der Vergangenheit lehnt er ab, sondern die Erinnerung selbst: Encore ce fil dût-il être rompu. Immerhin sind in jenen Jahren der gewollten Extraversion Reise-TB. mit Notizen seiner Mittelmeer- und Afrikafahrten entstanden, die dann mit etwelchen Modifikationen in die Reisebücher (Amyntas, Renoncement au Voyage, Mopsus) übernommen worden sind. Auch viele Abschnitte der NT. tragen ja diesen TB.-Charakter.

Als Gide 1902 sein TB. wieder aufnimmt, geschieht es unter völlig veränderten Bedingungen, als wie er früher das 1. Heft begonnen hatte. Vor allem haben sich nun die Produktion und das TB. geschieden, und beide Gebiete haben nun ihre gesonderten Aufgaben erhalten. Die literarische Absicht stört jetzt wohl kaum mehr den Gedanken der persönlichen Dokumentation, da Gide nun seine eigentliche Leistung anderswo vollbringt. — Die Bestrebungen der vorangehenden tagebuchlosen Zeit setzen sich zum Teil

auch im neuen TB. weiter fort. Die Neugierde und die Teilnahme an der Umwelt dauern an: Autrui, importance de sa vie . . (II, 218). Während er früher fast ausschliesslich seine eigene Meinung niederschrieb, ist es jetzt ebenso oft die fremde Aeusserung, die ihm mitteilenswert erscheint. Noch interessanter als die Reden der Anderen sind Gide sichtlich ihre Charaktere, die er nicht müde wird zu diskutieren. Wenn man näher zusieht, beobachtet man, dass Gide die fremde Meinung meistens in der Absicht niederschreibt, um das entscheidende Wort festzuhalten, das ihm den Schlüssel zum Wesen des Nächsten bietet. Während wir in den ersten beiden Heften das TB. eines Denkers und Dichters vor uns hatten, bildet Gide sich in dem neuen TB. sichtbar zum Romancier aus, der sich in der Gesellschaft durch psychologische Beobachtung dokumentiert. Das neue TB. nähert sich in seiner Blickrichtung schon eher dem Journal des Goncourts als den beiden Heften der Frühzeit. Gide hat zwar auch hier dem Leben gegenüber noch nicht die Unbefangenheit, die ihm das Erlebnis zu einer entscheidenden Bereicherung machen könnte: er deutet und urteilt und setzt sich dadurch eigentlich zum vornherein über seinen Unterredner oder den Gegenstand seiner Betrachtung. Die Umwelt steht dem Ich noch nicht gleichwertig zur Seite! Gide urteilt, macht den Nächsten zum Objekt. Zudem bildet jedes unserer Urteile über fremde Triebfedern des Handelns einen Beleg für eine auch der dichterischen Produktion verwandten Tätigkeit. Aehnlich mag es sich auch bei Gide verhalten: indem er seine Erlebnisse denk- und darstellbar macht, setzt er eine geschaute Einheit für die Vielfalt der Wirklichkeit, die Roman-Episode anstelle der Tatsache. Wenn Gide sich auch jetzt so eng er kann an die Wirklichkeit schliesst, so gibt es doch im TB. Szenen genug, die die einleuchtende Geschlossenheit von dramatischen Auftritten haben. — Auffällig sind die zahlreichen Gespräche. Bis zu welchem Grade sind sie authentisch? Gide begnügt sich mit der Wiedergabe desjenigen, was ihm einen Unterredner besonders zu kennzeichnen scheint, mit andern Worten: er trägt seine Deutung schon in die Aeusserungen des Partners hinein.

An einigen Stellen benutzt er das TB. auch als Skizzenheft für die Romanschöpfung: VIII, 270 treffen wir eine vollständig ausgeführte Romanszene. Die Roman-Projekte und -Pläne sind recht

zahlreich, doch handelt es sich immer um Keimzellen zu Werken, die Gide in der Folge nicht ausgeführt hat, und die Entwurf geblieben sind. Vermutlich wäre das Interesse an einem Stoff, den er so klar durchschaut, dass er ihm zur Formel wird, nicht mehr stark genug, um durch die Kleinarbeit der Ausführung hindurch lebendig zu bleiben. Es muss wohl neben der Idee zum vornherein eine episodische Intuition da sein, wenn ein Kunstwerk entstehen soll: denn wozu auch ausführlich und umständlich erzählen, was kürzer und klarer in einem Prosagedicht oder in einem Aphorismus gesagt werden kann.

Vor allem aber sind die Hefte auch Annalen und Werkzeug seiner geistigen Entwicklung. Selten begnügt er sich mit dem blossen Lektürenverzeichnis, sondern er setzt sich mit dem Gelesenen auch intensiv auseinander. Als Beispiel möge die Kritik der Goncourt dienen, die sich über einen grossen Teil des TB.s in Bd. III hinzieht. Wenn man Gides kritische Schriften, die Billets à Angèle, den Dostojewskij, die Prétextes und die Nouveaux Prétextes daneben hält, so erkennt man unschwer die gegenseitige Abhängigkeit der verschiedenen Texte: Gides Kritik ist den Ueberlegungen zu seinen Lektüren im TB. entsprungen, hier hat sich seine Methode ausgebildet. Die Spontaneität seiner Billets und der Briefe entspricht den zwanglosen Reaktionen, die er ursprünglich zum eigenen Gebrauch im TB. niederschrieb. Auch die starke Subjektivität und Bezogenheit auf die eigenen Probleme ist für den TB.-Schreiber kennzeichnend. Die Abhängigkeit des Urteils vom augenblicklichen Entwicklungspunkt des Kritikers ist bei Gide sehr stark fühlbar. Schon ein Titel wie «Prétextes» ist für Gide charakteristisch: Er bedient sich des fremden Gedankens oder Kunstwerks, um die eigenen künstlerischen und moralischen Fragestellungen daran zu entwickeln. Die Gewohnheit, fremde Werke vorzugsweise als Anregungen der eigenen Bildung zu verwerten, hat er im TB. erworben. Auch in den kritischen Partien erweist sich die scheinbare Objektivität des TBS. nach den NT. als leicht durchschaubare Täuschung. Gide spricht kaum je um der Dinge selbst willen, sondern er stellt auch als Kritiker unablässig sich selbst und die eigene ästhetische Problematik dar.

Die Objektivität ist indessen nicht immer so streng angestrebt worden, wie man aus dem Bisherigen schliessen möchte. Es treffen

sich auch in den Heften der Reifezeit Stellen, die einen ebenso bekennerischen Charakter tragen wie das Jugend-TB. Martin Chauffier weist wiederholt darauf hin, dass Texte allzu persönlichen und intimen Charakters nicht veröffentlicht worden sind, sodass wir nicht Gides vollständiges TB. besitzen. So fehlt z. B. vorsätzlich alles, was auf Gides Familienverhältnisse Bezug hat. Diese Weglassungen mögen einige zeitliche Lücken erklären, leere Monate, in denen Gide nichts oder nur verschwindend wenig niedergeschrieben hat. Doch wäre es unwahrscheinlich, ja fast unnatürlich, dass Gide sein TB. mit der Regelmässigkeit der annalistischen Aufzeichnungen des alten Goethe geführt hätte. Je näher ein TB. der tatsächlichen Gefühlskurve folgt, desto unregelmässiger wird es ausfallen. Gide weiss, dass das TB. vor allem der Seismograph seiner Krisen und seelischen Unruhen ist: Il ne reflète que mes nuages (IX, 404), während es in glücklichen und produktiven Zeiten verstummt. Anderseits setzt Gides TB. oft auch in den schlimmsten Augenblicken aus. Dabei handelt es sich durchaus nicht immer um jene Stellen, die der Takt des Herausgebers dem Leser entzogen hat, sondern um ein Verstummen vor sich selber.

Trotzdem ist das TB. in den schlimmsten Jahren des Krieges oft ein Halt gegen die drohende Selbstauflösung gewesen. Bisweilen wünschte er geradezu, dass eine Berufspflicht seinem zerfahrenden Leben wenigstens äusserlich Rahmen und Ordnung gebe. In solchen Zeiten des Tiefstands, in denen er sich dem Wahnsinn oder der Verdummung zutreiben fühlt, notiert er: Engourdissement détestable. Par moments il me semble que j'ai déjà cessé de vivre (VIII, 178) und er beschliesst: Tenir au jour le jour ce carnet: bonne discipline, dont je me suis toujours bien trouvé (VIII, 164).

NUMQUID ET TU nimmt unter Gides TB. eine Sonderstellung ein. Charles Du Bos vergleicht das Heft dem Mystère de Jésus unter Pascals Gedanken. Die intime, nicht für die Veröffentlichung bestimmte Schrift läuft dem eigentlichen TB. parallel und bietet damit nur einen kleinen Ausschnitt aus Gides Dasein, zur Hauptsache die datierte Meditation über einzelne Stellen des Neuen Testaments. Schon sprachlich und stilistisch gehören diese Zwiegespräche mit Gott, Christus und den Evangelien zum Reinsten und Edelsten, was Gide geschrieben hat. Das Pathos dieses ums eigene Heil geführten Kampfes ist durchaus verhalten; man hört

die Gebete nur leise gesprochen, beinahe geflüstert. Man könnte an einen Rückfall ins Waltertum denken; aber wie weit ist der reife Gide von der Selbstgefälligkeit des 20jährigen Künstlers entfernt! Das Heils- und Erlösungsbedürfnis ist viel ernster. Gide fühlt sich jetzt nicht nur versucht, sondern vor allem auch sündig: Souillure affreuse, ô salissure du péché! Cendre que laisse après soi cette flamme impure, scories (VIII, 326). Dennoch ist der Vergleich mit dem Jugendwerk durchaus am Platz. Er zeigt uns einmal mehr, was wir unter Gides Entwicklung zu verstehen haben. Die Grundhaltung ist übereinstimmend. Man möchte sagen, dass Gide sich spiralartig entwickelt hat und dass er in jenen Kriegsjahren wieder die Probleme seiner Jugend auf einem höheren Plan zu lösen hat. — Nicht dass die Erinnerung an die profane Zwischenzeit geschwunden wäre: Gegenüber AW.s folgerichtigem Pessimismus hält Gide das Glücksbedürfnis aufrecht. Gide will die ästhetische Seite des Evangeliums aufdecken: Joie, joie . . . je sais que le secret de votre Evangile, Seigneur, tient tout dans ce mot divin: Joie (VIII, 332). Man könnte sich fragen, ob nicht gerade das Glücksbedürfnis ein weiteres Mal Gide zum Evangelium zurückgeführt hat, nachdem die Befriedigung auf der sinnlich-weltlichen Ebene misslungen ist. Jedenfalls legt Gide die Texte höchst eigenmächtig, wenn auch nach bestem Wissen und Gewissen, nach seinem Sinn aus. Das Evangelium wird ihm zum Glücksinstrument. Der Glaube genügt nicht: er will die unmittelbare Bestätigung dieser Gnade durch das Erlebnis. — Aus diesem Grunde kann man auch die Religiosität von Numquid et Tu als eine ästhetische bezeichnen. Denn Gides religiöses Erlebnis teilt das Schicksal jedes Lebensvorganges überhaupt. Es ist letztlich unverbindlich und verflüchtigt sich mit der Abnahme der Empfindung zur Erinnerung und damit zur relativen Grösse. Darin liegt eigentlich die Pathetik und Tragik des Geschehens: Als moderner Mensch ist Gide unfähig, seine seelische Wirklichkeit über die Vergänglichkeit des blossen Gefühls zu erheben. Plus rien écrit dans ce carnet . . . N'y voir aussitôt que comédie, et comédie malhonnête (VIII, 329). — Uns aber bleibt der Eindruck, dass auch diese letzte grosse Hinwendung Gides zum Göttlichen aus eigenen Kräften bestritten war und mit dem Nachlassen dieser Spannung in sich zusammenfiel. Daher auch die Ermüdung und die Erschöpfungszustände; ja die willkürliche see-

lische Verausgabung scheint sich geradezu dadurch zu rächen, dass sich selbst die Erinnerung noch zersetzt und entwertet. Nichts, das nachträglich über den engsten psychologischen Determinismus hinauswiese, und das TB. der Meditationen wird zur Statistik der Reaktionen in einem Experiment.

L'IMMORALISTE ist das nächste repräsentative Werk nach den NT. Zwar meldet sich die Reaktion auf die Moral der NT. schon im Drama Saul, den Gide «autrement topique» für seine Probleme bezeichnet als nur den Immoraliste (nämlich für seinen Uranismus, vgl. Corydon). Aber auch hier handelt es sich noch um einen grossen Monolog, der noch kaum entscheidend über die NT. und die übrigen Jugendwerke hinausweist, wenn auch die Vorzeichen umgekehrt sind. Uns befremdet zugleich das biblische Gewand des Stückes, zu dem wir kein unmittelbares Verhältnis gewinnen können. Saul scheint uns in der Mitte zwischen den TR. und den späteren selbstbekennerischen Erzählungen, und der Dichter scheut noch davor zurück, seine intimsten Probleme in einem Rahmen zu behandeln, der zu seiner eigenen bürgerlichen Daseinsform in Beziehung steht, sondern zieht es vor, das innere Geschehen in die Ferne des alten Orients zu verlegen. Der IM. steht uns stofflich und formal näher. Hier benutzt Gide erstmals die Form, in der er sein Wesentliches leisten wird, die Erzählung.

NT. und IM. sind miteinander verbunden durch den afrikanischen Hintergrund, der viel mehr ist als ein blosser Dekor, der zufälligerweise beiderorts auftritt. Gide hat sich tatsächlich bis zu dem Grad in die afrikanische Landschaft eingefühlt, dass sie das wesentliche Sinnbild seines Seelenzustandes geworden ist. Darum konnte A. Thibaudet auch behaupten, die NT. seien das Journal des IM., nämlich das Versuchsheft, in dem Gide seine Empfindungen zuerst formuliert, die Palette, auf der er die Farben mischt, das TB., in dem er die Gefühls- und Empfindungsweise des IM. erstmals selbst lebt und experimentiert. Aufbau und Themen der beiden Bücher entsprechen einander weitgehend; beiderorts liefert das eigene Leben die Grundlinien, wenn auch im IM. in romanesker Einkleidung. Statt des Künstlers haben wir dort einen jungen Gelehrten vor uns, der aber wie Gide, wie Edouard in den FM. eine puritanische Erziehung hinter sich hat. Von Gide deutlich geschieden ist die Untätigkeit, mit der Michel seine innere Wand-

lung über sich ergehen lässt. Während Gide seinen Durchbruch gedanklich und sittlich gleichsam erarbeitet, wird Michel wider Willen fast aus seinem bürgerlich geordneten Dasein herausgerissen durch seine Krankheit und vor allem durch die Genesung. Die Notwendigkeit, zunächst überhaupt einmal zu leben, lässt ihn die geistigen Grundsätze seines früheren Gelehrtendaseins völlig vergessen. W i e er lebt ist eine Frage zweiter Ordnung vom Augenblick an, wo der Selbsterhaltungstrieb das Fortbestehen überhaupt gefährdet fühlt. Einen ähnlichen Immoralismus hat auch etwa Vincent in den FM. nach seiner Heilung im Krankenhaus. Die Beobachtung wendet sich nun darauf, den unmerklichen Uebergang vom passiven Amoralismus nach dem Muster der NT. zum dämonisch aktiven Immoralismus möglichst eindringlich darzustellen; während beim Dichter selber nach SGM. die Entwicklung umgekehrt verlief, indem er zuerst der grössten Willensanspannung bedurfte, um sich überhaupt dem Leben zu überlassen. Was uns aber hier als Widerspruch erscheint, würde sich indessen bei genauerer Kenntnis der Biographie wahrscheinlich aufklären.

Eine weitere wesentliche Berührung zwischen den NT. und dem IM. ist die Gestalt Ménalques. In der sonst in manchen Zügen realistisch gehaltenen Erzählung wirkt diese Figur doppelt gespenstig und mythisch, obwohl Gide Sorge getragen hat, ihr eine Art Zivilstand zu geben. Seine Beziehung zur bürgerlichen Gesellschaft bleibt indessen vage und vorwiegend negativ; er ist folgerichtiger Individualist und Immoralist als Michel. Gerade dadurch beweist er seine übermenschliche Grösse, dass er sich selbst seine Lebenswerte setzt und an seinem pathetischen Leben Genüge findet. Dadurch ist er fähig, bis ans Ende seiner Zielsetzungen zu gehen, während Michel eigentlich nur im Kampf gegen die Bindungen der Umwelt stark ist und am Rande der Wüste, ausserhalb der Menschheit zusammenbricht. — Die Figur Ménalques ist mit den übrigen Gestalten der Erzählung nicht auf eine Stufe zu stellen. Er ist ein Sinnbild der Idee des Werks, des aktiven Immoralismus, der ein Ausdruck der Kraft und nicht wie bei Michel (und wohl auch bei Gide) eine Folgeerscheinung der Krankheit und der Schwäche ist. Als mythisches Ideal steht er freilich zum vornherein jenseits der psychologischen Kausalität.

Der IM. weist über die NT. hinaus durch die Einbeziehung

eines eigentlichen Partners des Helden in die Erzählung. Die Geschichte einer Ehe wird dargestellt. Michel entdeckt freilich erst längere Zeit nach seiner Verheiratung, dass ein zweites Wesen in seiner Nähe sein eigenes, bedeutsames, mit seinem Dasein verbundenes Leben hat: AUTRUI, importance de sa vie wird erfahren, aber eigentlich nur kurz festgehalten, denn der vitale Egoismus Michels setzt sich über die Existenz der Marceline hinweg. Wohl aber ist es Gide gelungen, diese zweite Figur wenigstens künstlerisch zu fixieren; Marceline ist eine jener unvergesslichen Frauengestalten, die fortan in den wichtigsten Werken des Dichters immer wieder auftauchen. — Auch die Deutung, die Gide hier der sensualistischen Moral gibt, weist über die NT. hinaus. Die Entwicklung ist dialektisch weiter geschritten: die Ahnung der NT. hat sich erfüllt, Michel endet in der Wüste, in einem menschlich sinnlos gewordenen Schicksal. Nichts wäre Gide indessen ferner gelegen, als eine Moral oder eine Ansicht zu „widerlegen". In dieser Hinsicht ist er der ästhetischen Auffassung der Symbolisten von der praktischen Zwecklosigkeit der Kunst Zeit seines Lebens treu geblieben. Au demeurant, je n'ai cherché de ne rien prouver, mais de bien peindre . . . (IV, 7). Gide bleibt in einer das Publikum beunruhigenden Weise neutral. – Der Récit gibt sich als Rahmenerzählung, indem er zu Beginn die Perspektive genau festlegt. Tatsächlich aber nähert sich Gide schon hier der Technik des Romans. Man hat nicht das Gefühl, dass Michel schon von Anfang an aus der mystischen Verzweiflung des Endes heraus sein Leben erzählt, noch dass zu Beginn die Geschehnisse schon abgeschlossen seien. Die ergreifende Wirkung des Buchs kommt im Gegenteil von der streng epischen Sachlichkeit her, womit die Ereignisse und Wandlungen ursächlich auseinander entwickelt werden. Gide lässt den Charakter Michels im Lauf seiner Lebensschilderung sich entfalten, billigt ihm eine gewisse Eigengesetzlichkeit zu und beobachtet gleichsam den Versuch, dessen Endergebnis durchaus nicht zum vornherein abzusehen ist. — Immerhin haben wir hier noch nicht die Vielheit der Gesichtspunkte der FM. vor uns; alles ist wesentlich auf die eine Entwicklung des Immoralisten hin ausgerichtet, und auch Marceline ist ja nur eine Episode im Leben des Helden. Dieser Umstand wird Gide wohl auch bestimmt haben, den IM. unter die récits zu zählen und nicht als einen Roman zu bezeichnen.

Das Entwicklungsergebnis des IM. ist, dass Gide hier mit der Ethik der NT. abrechnet: Er erschöpft darin das Lebenspathos, das ihn in der Gemeinschaft schliesslich ebenso verhängnisvoll vereinzelt, wie es früher die reine Spiritualität getan hat. Das Leben ist unmöglich sowohl in der reinen Geistigkeit als auch nach Aufgabe und Verleugnung des geistig-sittlichen Anspruchs: das Individuum besteht weder ausserhalb der Natur noch ausserhalb der menschlichen Gesellschaft.

Schliesslich bedeutet der IM. auch ein entscheidendes Datum in der Entwicklung des Stilisten Gide. Zum ersten Mal erscheint hier der Stil seiner Reife. Welche Selbstzucht und klassische Verhaltenheit des Ausdrucks auferlegt sich Gide hier, verglichen mit den lyrischen NT., vom expressionistischen AW. nicht zu reden! Die vielgliederige, musikalische Wirkungen verfolgende Periode ist hier aufgegeben zugunsten eines genauen „coupierten" Ausdrucks, der das Werk neben Analysten und Moralisten stellt: Constant, Mme. de Lafayette, La Bruyère.

Nach mehrjährigem Unterbruch folgt als nächstes bedeutendes Werk die PORTE ETROITE, die eine merkwürdige Entstehungsgeschichte durchgemacht hat. Anfänglich scheint Gide eine Art Sotie des Protestantismus geplant zu haben, aber aus dem ironischen Vorwurf des kritischen Künstlers ist eine ergreifende Tragödie geworden. Der fühlende Mensch hat den Sieg über den Denker davongetragen. Obwohl Gide sich so leidenschaftlich für seine Heldin erklärt hat, bleibt das Buch doch höchst zweideutig. Es handelt sich nicht ausschliesslich um ein christliches Seelendrama, denn Gide lässt uns auch eine profane Deutung der unberührbaren Jungfräulichkeit Alissas durchblicken in jenem Jugenderlebnis, das ihr die Unwürde ihrer Mutter gezeigt hat. Von hier aus betrachtet, wird Alissas Tugend eine fast krankhafte Reaktion auf diesen Eindruck, ihre religiöse Begründung aber wird zum sublimen Selbstbetrug. — Auch sonst bleibt uns die Mystik Alissas vieldeutig: Neben der Erklärung auf dem Plan der Gnade bleibt uns immer diejenige durch die gewöhnliche Kompensations- und Verdrängungspsychologie, was die Heldin schliesslich selbst ahnt. Darin besteht aber gerade der seelische Realismus Gides, dass er zwischen den verschiedenen Deutungen nicht entscheidet, sondern sie wie die widersprechenden Erfahrungen des Lebens nebeneinander

bestehen lässt, als Ausdruck der grundsätzlichen Vielschichtigkeit der menschlichen Natur. —

Das Buch beschäftigt uns auch wegen der deutlichen Wiederaufnahme von Themen des AW. Es handelt sich abermals um eine menschlich ähnliche Lage: Das Mädchen ist durch die tatlose Bewunderung ihres Liebhabers in der natürlichen Entwicklung ihrer fraulichen Gefühle gehemmt und steigert sich im Widerstand gegen ihre Natur in eine Geistigkeit hinein, an der schliesslich ihr Leben zerbricht. Die Haltung Jerômes ist die eines vernünftig und bürgerlich gewordenen Walter, der für sich selbst der Dichtung entsagt hat und nun doppelt von seinem Gemüts- und Gefühlsreichtum gelähmt wird, weil dieser keinen Ausfluss in die Produktion mehr hat. Nach dem TB. und nach Aeusserungen im Briefwechsel scheint Gide seinen Jérôme herzlich verachtet zu haben, was aber die Frage nicht entscheidet, bis zu welchem Grad Gide seinem Helden eigene Züge geliehen hat. Es liegt durchaus nahe, Jerômes Unfähigkeit zum Handeln der Geliebten gegenüber als Anzeichen jener Dissoziation von Fleisch und Geist aufzufassen, die Gide auch von sich eingestanden hat. Seine Haltung vor Alissa gleicht in mancher Hinsicht der seltsamen Liebe Edouards zu Laura in den FM. Natürlich handelt es sich nicht darum, aus Jérôme einen Invertierten nach Gides Vorbild zu machen, aber Gide hat ihm viel von seiner eigenen leidenschaftlich reinen Empfindungsweise der Frau gegenüber gegeben. Wenn wir Jérôme aber auch normale Empfindungen zugestehen, so berührt uns doch sonderbar, wie leicht die beiden Liebenden in der Abwesenheit voneinander leben. Auf der andern Seite zeigt Alissa eine grosse Aehnlichkeit mit der Emmanuele der Cahiers. Während Jérôme nur passiv ist, entsagt Alissa aktiv oder sucht zum mindesten, die ihr aufgezwungene Passivität durch den Willen zu bejahen. Es gibt wohl kaum einen Zug ihres Wesens, der nicht in seiner Erscheinungsweise vom Puritanismus mitbestimmt wäre. Ihr ganzes Wesen ist Spannung; Widerstand gegen jede natürliche Regung ist ihr sozusagen zur zweiten Natur geworden. Auch bei ihr liessen sich viele Züge von Gides eigener Art nachweisen: Si bienheureux qu'il soit, je ne puis souhaiter un état sans progrès . . . je ferais fi d'une joie qui ne serait pas progressive (V, 221). Das Bedürfnis nach Entblössung und Selbstverleugnung ist tief in Gides sittlichem Wesen begründet.

Auch Alissa führt Gides liebstes Wort aus dem Neuen Testament an: Wer sein Leben retten will, wird es verlieren. . . allerdings sind wir hier weit von der Neigung Gides entfernt (die sich etwa in SGM. durchgesetzt hat), die Erfüllung des biblischen Gebotes im Nachgeben des eigenen Triebs zu sehen.

Gide hat eine äusserste Möglichkeit seines Wesens gezeichnet mit einer Reinheit und Kraft, die bei weitem über den immerhin selbstgefälligen AW. hinausgehen. Wenn freilich Alissa sich die Befriedigung ihrer Liebe versagt, die sie ja nur ein Wort kostete, so geschieht es aus dem Gide so eigentümlichen Grund, dass sie die Sehnsucht der Befriedigung vorzieht: Ce que j'ai connu de plus beau sur la terre, ah! Nathanaël! c'est ma faim (II, 82).

Gegenüber AW. ist nun die Heldin ganz deutlich die Hauptperson, während dem untätigen Jérôme zum vornherein nur eine Statistenrolle zukommen kann. Bei weitem der eindringlichste Text des Buches ist das Journal d'Alissa. Nichts ist für die Verhaltenheit des ganzen Werkes bezeichnender, als gerade die Wichtigkeit des TB.s und der Briefe. Die beiden Liebenden kennen kaum das Glück der sinnlichen Gegenwart; die Gespräche sind zurückhaltend bis zur Verleugnung der wirklichen Gefühle. Die entscheidenden Fixierungen ihrer Verhältnisse geschehen auf Grund von Briefen, durch Briefe; Alissa aber gibt sich ihrem Geliebten erst nach ihrem Tod im TB. zu erkennen. Zimmer an Zimmer haben die beiden Liebenden im Leben gewohnt, und doch ist die Mauer nie gefallen, die die idealistische Bewunderung zwischen ihnen aufgerichtet hat. Schon die Absicht, mit der Alissa ihr TB. beginnt, trifft sich oft genug in Gides eigenen Diarien ausgesprochen: Considérer ce journal comme un instrument de perfectionnement (V, 219; 10 juin). Zug um Zug könnten nun die Aehnlichkeiten zwischen Gides persönlichem TB. und demjenigen Alissas nachgewiesen werden. Das Journal der PE. hat wohl kaum einen Abschnitt, der nicht irgendwo seine Entsprechung hätte in Gides eigenen Aufzeichnungen.

Das Bedürfnis, sich zu desillusionieren, durch die scheinbaren Beweggründe hindurch zu den tieferliegenden vorzudringen, bestimmt nicht zuletzt Alissas Tagebuchführung. Pourquoi me mentirai-je à moi-même? Si . . . je discerne bien qu'un affreux retour d'égoïsme s'offense de ce qu'elle ait trouvé son bonheur (V, 217). Auch die Bedenken, die Alissa gegen das TB. erhebt, kehren bei

Gide selbst wieder. Combien cette analyse de ma tristesse est dangereuse. Déjà je m'attache à ce cahier (V, 218).

Bei aller Neigung zur Heiligkeit besitzt Alissa nicht die naive kindliche Unschuld. Sie ist im höchsten Grade ihrer eigenen Persönlichkeit bewusst und damit wie Gide selbst unfähig, in menschlichen Beziehungen aufzugehen, ja sich ihren Nächsten gegenüber auch nur vollständig auszusprechen. Unausgedrückt bleibt gerade jenes Zuviel an Gefühl, das sich erst im TB. Luft macht. Auch Alissa ist eine typische Introvertierte, und ihre Geistigkeit hindert sie immer daran, sich der unmittelbaren sinnlichen Gegenwart hinzugeben und ihr zu genügen: Dieu nous ayant gardé pour quelquechose de meilleur (V, 225). Ihre Haltung ist den NT. wieder entgegengesetzt, und wie die meisten Introvertierten ist sie gezwungen, die „verlorene Zeit" nachträglich in der Erinnerung zu suchen und im TB. geradezu ihr Leben zu ergänzen. — Viele Vorkommnisse, die wir aus der Erzählung Jérômes kennen, tauchen im Journal d'Alissa abermals auf, und wir haben das Gefühl, dass die beiden Liebenden gerade wegen ihrer verhängnisvollen Innerlichkeit aneinander vorbeigelebt haben, wo sie sich oft doch so nahe standen: Pauvre Jérôme! Si pourtant il savait que parfois il n'aurait qu'un geste à faire (V, 223). — Je unverständlicher und sinnwidriger die Geschehnisse sind, umso dringender bedürfen sie der Erklärung, desto mehr muss sich die Heldin selbst ihre Haltung systematisieren, sie überdenken, um nicht aus der Rolle zu fallen. Auf diese Weise wird das TB. tatsächlich der Maßstab und das Instrument ihrer Vergeistigung.

Erzählungstechnisch entsprechen sich die PE. und der IM. weitgehend. Auch hier ist die Erzählung insofern Fiktion, als die Ereignisse wirklich romanhaft auseinander entwickelt und nicht rückblickend aus der Erinnerung aufgereiht werden. Einen besonderen Reiz erhält die Erzählung dadurch, dass die Heldin und Hauptperson bis zum Schluss immer nur aus ihren verhaltenen Reaktionen bekannt ist und so eine natürliche Doppelpoligkeit zustande kommt, indem Alissa ein viel stärkeres und eindrücklicheres Eigenleben besitzt als etwa Marceline. — Neben Alissa und Jérôme gibt es übrigens noch eine ganze Reihe von Gestalten, die plastisch vollkommen deutlich hervortreten, wie Juliette Bucolin, Abel Vautier u. s. w. Das Personal hat sich gegenüber dem immer

noch etwas monologischen IM. romanhaft erweitert, aber das Geschehen ist doch so eindeutig um ein einziges Problem gruppiert, dass die Erzählung in keiner Weise mit einem Roman zu verwechseln wäre.

DIE CAVES DU VATICAN, obwohl als Sotie bezeichnet, sind nicht formal PAL. oder dem Prométhée mal enchaîné zu vergleichen, sondern entsprechen wohl am ehesten dem, was Jacques Rivière einen Abenteuerroman genannt hat. — Tatsächlich handelt es sich hier um einen zweiten künstlerischen Ausbruchsversuch Gides, nicht unähnlich demjenigen, den er vor mehr als 10 Jahren in den NT. vollzogen hatte. Abermals geht es darum, einem einengenden Spiritualismus und einer lebentötenden Askese zu entrinnen; aber diesmal ist es schon viel deutlicher ein künstlerisches Problem, mit dem er ringt. — Ein weiteres Mal haben wir jene seltsame Erscheinung vor uns, dass sich in Gide gerade während der Arbeit an einem Werk die innern Widerstände gegenüber den dargestellten Werten steigern und die gegenteiligen Tendenzen und Neigungen seiner Natur Gehör verlangen, sodass wir Gide nicht nur nicht frömmer treffen als vorher, sondern im Gegenteil nach heidnischer Daseinsfreude lechzend: Je rêve de personnages sans effusions, d'yeux sans larmes, de cœurs sans délicatesse[1]) (V, 420). Die allgemeine Richtung dieser Arbeit scheint die Caves von der Betrachtung auszuschliessen, denn wenn irgendwo, so ist Gide hier entschlossen, der Selbstdarstellung aus dem Weg zu gehen. Nirgends eine Figur, die Gide irgendwie gliche, sondern überall unbeschwertes Walten der Phantasie, eine artistisch spielerische Freiheit und Leichtigkeit, die gerade mit der innerlichen und zurückhaltenden PE. in stärkstem Gegensatz stehen. Gide mochte sich wohl überzeugt haben, dass die Verlegung der Handlung ins Innere der Personen und das Bestreben, nur allseitig begründete, d. h. verstandene Handlungen darzustellen, folgerichtig damit enden müsste, das Geschehnis und damit die Erzählkunst überhaupt aufzuheben. Die genau motivierende und psychologisierende Schilderung führt, einige wenige Begabungen (wie etwa Dostojewskij) ausgenommen, fast unvermeidlicherweise zur Selbstdarstellung, was zum mindesten einer grossen Verarmung und

[1]) Vgl. I, 97 L'âme: La vertu de ce mot s'épuise à force de le répéter.

Verengung der Kunst des Romanciers gleichkommt. Wenn Gide also nach Bewegung, Handlung und Abenteuer strebt, so sucht er eigentlich nach Lebensraum für seine Kunst ausserhalb seiner selbst.

Es ist wiederum bezeichnend, dass Gide dieser bunten Erfindung nur in einem ironischen Werk fähig ist. Um überhaupt der Einbildungskraft freien Lauf geben zu können, muss Gide sein Werk gefühlsmässig von sich entfernen, d. h. seinen Geschöpfen gegenüber eine wesentlich verstandesmässige und gefühlsunbeschwerte Haltung einnehmen. Ironie und Zynismus sind bewusst angewandte künstlerische Verfahren, die den Gesichtspunkt des Buches bestimmen. An seinen ursprünglichen Absichten gemessen, sind die Caves immer noch zu ernst, zu psychologisch und zu problematisch geworden. Auch hat er während der Abfassung unwillkürlich seine Einstellung zu den Gestalten geändert und sich ihnen in höherem Masse verbindlich gefühlt. Diese Bewegung geht zwar längst nicht so weit wie bei der PE., aber sie führt doch in der gleichen Richtung der Verinnerlichung.

Die Haltung des Verfassers seinen Personen gegenüber bleibt aber doch eine überwiegend spielerische, und darum ergreifen die Geschehnisse den Leser weniger als sie ihn unterhalten und belustigen. Trotzdem hat Gide oft seine Vorliebe für dieses Werk bekundet, wahrscheinlich deshalb, weil es mit seiner Buntheit und Fülle einen entschiedenen Sieg über seine sonst schwerblütige oder vielmehr egozentrische Schaffensweise darstellt.

Der Kreis seiner Personen ist zudem in den CV. um eine Figur vermehrt worden: Lafcadio. Er ist nahezu der einzige freie Mensch, der sich in einem Kreis von Automaten bewegt, er allein wird nie ironisiert, nie lächerlich gemacht oder verspottet, weil er offensichtlich einem Wunschbild Gides entspricht. Lafcadio wie Bernard in den FM. sind leuchtende Jünglingsgestalten, mit denen der alternde Gide seine entfliehende Jugend bannen will. Sie zeigen verwandte Züge mit Ménalque, weichen aber in anderer Hinsicht ebenso deutlich von ihm ab. — Insofern ein Ideal Ausdruck und Verdichtung seelischer Kräfte ist, muss es auch als Selbstdarstellung gewürdigt werden. Gide will den unvoreingenommenen Geist: darum ist Lafcadio ein Bastard, der nicht im Familienzwang aufwächst. Er ist in der Auflehnung gegen das bürgerliche Gesetz gezeugt und geboren, und jeder Bürger, der ihm begegnet, ist ihm

zum vornherein unterlegen. Gides Ressentiment gegen die Familie, den Zwang und den Druck der eigenen puritanischen Erziehung hat hier wieder mitgesprochen. Lafcadio selbst ist durch seine Herkunft Stärke und Ursprünglichkeit seiner Empfindung gesichert — die unmittelbare, durch keine Ueberlieferung getrübte Beziehung zu allen Dingen. Er ist das Gegenbild zu Jérôme der Porte Etroite, jedem Daseinsgenuss aufgeschlossen und sich kühn über das allgemeine Herkommen wegsetzend. — Aber Gides Helden sind nicht nur unbeschwert, sondern auch jugendlich, frisch und sinnlich empfindend, zugleich aber fähig, in unverbrauchter seelischer Spannung die natürliche Selbstsucht in der Aufopferung für Andere zu überwinden. Wesentlich ist auch Lafcadios Disponibilität; er ist noch ein Wesen in voller Entwicklung bei aller persönlichen Eigenart, die sich ankündigt. Die frei verfügbaren Möglichkeiten seines Charakters sind gegenüber den bereits feststehenden Zügen im Uebergewicht. Deshalb erfahren wir von Lafcadio verhältnismässig wenig, was ihn scharf kennzeichnete und die Grenzen seines Wesens gegen die Umwelt bestimmte, während die übrigen Figuren der Sotie in tausend Mechanismen gefangen sind. Auch in der Virtualität dieser Charakterzeichnung verrät sich, dass es sich eher um ein Bild der Sehnsucht als um ein Porträt handelt. Trotz alldem führt auch dieser Freieste unter den Freien zur Selbstvervollkommnung eine Art TB., mit dem uns Gide VII, 161 bekanntmacht. Vielleicht handelt es sich hier um einen der übermütigen Einfälle Gides, mit denen er seine eigenen Denkgewohnheiten verspottet, aber die Härte der Strafen gegen die eigenen Schwächen bezeichnet, mit welcher Schärfe der Held, bzw. Gide sich selbst beurteilt. Die Moral ist freilich nicht mehr vom bürgerlichen Gut und Böse, sondern von jener Männlichkeit und Tüchtigkeit bestimmt, die in jedem Augenblick eine grösstmögliche Freiheit gegenüber den Umständen gewährleisten soll.

Lafcadio ist auch die wichtigste Tat des Werks, die Ermordung Amédée Fleurissoires aufgetragen. Die Beseitigung dieses armseligen Menschen ist zwar für den weiteren Verlauf des Werkes ziemlich belanglos; das Zufällige, Willkürliche des Verbrechens ist vielmehr ausschlaggebend. Zwar taucht der Begriff des «acte gratuite» flüchtig schon in PAL. I, 408 auf, dann vor allem im Prométhée, aber dort verübt ihn Gott selber, der Miglionnaire

Zeus. Der Mord kann demjenigen in Dostojewskijs „Schuld und Sühne" verglichen werden; aber während Raskolnikow seine Tat allseitig zu begründen sucht, sie wochenlang mit sich herumträgt bevor er sie ausführt, handelt Lafcadio auf eine augenblickliche dämonische Eingebung hin, ohne Anlass, ohne jeglichen vernünftigen Grund als den plötzlichen Widerwillen und Ekel gegen die klägliche und lächerliche Gestalt Fleurissoires. — Der «acte gratuit» ist im Grunde die Idee der Intuition auf die Handlung übertragen. Wie die künstlerische Eingebung die Gesamtpersönlichkeit, so soll auch der acte gratuit den ganzen Menschen offenbaren. Beiderorts ist das gewöhnliche verstandesmässige Schlussverfahren ausgeschaltet: es handelt sich um eine Art vitalen Kurzschluss, der die Zeit schlechterdings überspringt. Lafcadio verübt diesen Mord wenige Augenblicke nach seinem Einfall. Insofern ist der acte gratuit eine bezeichnende Reaktion des Intellektuellen gegen seine eigenen Hemmungen: Um überhaupt handeln zu können, um aber vor allem aufrichtig und dem ersten Antrieb entsprechend handeln zu können, muss der Intellektuelle den Einfall verwirklichen, bevor die Bremsmechanismen des Bewusstseins hemmen. Er muss sich gleichsam selbst überraschen.

Gide hat in der Kritik von Marcel Schwobs Buch «Le vrai drame d'André Gide» die Bedeutung von sich gewiesen, die Schwob dem Begriff «subitement» in einigen Texten gibt. Wenn «subitement» auch kein Schlüsselwort zu Gides Werken ist und seine Häufigkeit namentlich von Schwob übertrieben worden ist, so spielt die Plötzlichkeit doch eine besondere Rolle in Gides Psychologie. Lafcadio und Bernard sind vor allem Menschen, die neben den langsamen Automaten um sich her der plötzlichen Handlung fähig sind. Ihre Tüchtigkeit besteht nicht zuletzt darin, dass sie die Vergangenheit verleugnen und rasch sich dem Augenblick anpassen können, während die anderen sich in hergebrachten Gedankengeleisen bewegen und verwirren. — Wir fassen hier die Neigung Gides, in einem Augenblick durch die Kultursedimente hindurch bis zur eigenen, innersten Natur durchzustossen. Es handelt sich hier um ein sehr raffiniertes Verfahren, das mit Naivität nichts zu tun hat. Die Ursprünglichkeit lebt sich beim natürlichen Menschen von selbst aus und wird nicht ein Gegenstand der Pflege und der Betrachtung. Immer geht es für Gide darum,

einen neuen, ungeahnten Anblick der menschlichen Natur festzuhalten, den Logik und Gewissen noch nicht entstellen konnten. Daher auch sein Interesse für psychologische Absonderlichkeiten, die Kriminalistik und die seltsamsten «faits divers». Durch eine rasche Bewegung hofft er, gleichsam um die Ecke sehen zu können und die Natur in dem Augenblick blosszulegen, wo sie sich unbeobachtet glaubt. — Entsprechende Züge weist auch sein Kunstbegriff auf: Im rasch und spontan Geschriebenen sieht er seinen besten Text; er ist darum besorgt, die Bewegung des Satzes und des Stils dem allgemeinen Rhythmus des Gedankens folgen zu lassen. Auch von der Produktion fordert er eine gewisse organische Unwillkürlichkeit.

Man braucht das Paradox nicht zu fürchten, die Plötzlichkeit selbst in Gides religiösen Vorstellungen wieder zu finden. Mit merkwürdiger Beharrlichkeit fordert Gide Erlösung und Seligkeit «hic et nunc». Er ist überzeugt, dass man nicht durch einen langen und fortgesetzten Willensakt aus der menschlichen Unzulänglichkeit in die göttliche Fülle gelangt, sondern nur durch die plötzliche nicht begründete Selbstaufgabe, ein Sich-fallen-lassen eher trotz seiner selbst als zufolge der eigenen Anstrengung. Schliesslich ist noch auf die allgemeine Bewegung des geistigen Lebens und der Entwicklung Gides hinzuweisen, auf den überraschenden und plötzlichen Wechsel der Ebenen, die erstaunlichen Umwertungen, die ihm so oft als Inkonsequenz zur Last gelegt worden sind.

In dieser Wertschätzung der Unmittelbarkeit sehen wir nicht zuletzt ein Anzeichen der Kulturmüdigkeit. Die Angst vor dem Verhängnis einer allzuschweren Ueberlieferung spielt sich hier die Komödie der Naivität. Die Formen einer werdenden und einer sich zersetzenden Kultur mögen sich gleichen; bei Gide aber gleicht der plötzliche Zugriff dem Werk des Dämonischen. Dämonisch ist der «acte gratuit» in CV., abgründig ist Gides Psychologie; nur seine Kunst erhebt sich über dieser Tiefe zur Reinheit und Schönheit. Zutiefst ist diese Erscheinung mit den Formen der Gide'schen Gefühlsart und Sympathie verknüpft. Man erkennt darin die fast wehrlose Hingabe ans Unbekannte, Abenteuerliche und die ebenso rasche und unmotivierte Abwendung, wenn die Uebersättigung mit einem Eindruck erfolgt ist. Wir haben in Gide den typischen Fall eines Großstadtmenschen, der meist nur noch aus Reaktionen

handelt und in den dumpfen Explosionen des Unterbewussten die Offenbarung seiner Natur sieht.

SI LE GRAIN NE MEURT. Stoff und Geschehnisse der Autobiographie können in diesem Zusammenhang beiseite gelassen werden; einzig die Perspektive, in der Gide sein Leben sieht und erzählt, beschäftigt uns. Es handelt sich nun für Gide nicht wie für Rousseau darum, seine Einzigkeit zu dokumentieren, sondern vielmehr seine Stimme für diejenigen zu erheben, die aus Furcht vor der allgemeinen Missbilligung sich nicht zu ihrem wahren Wesen zu bekennen wagen. Mehr als irgendein anderes Buch, in stärkerem Masse als Corydon oder AW. ist SGM. ein bekennerisches Werk. Hier spricht Gide einmal den Gehalt seines Wesens und die Summe seiner Erfahrung aus, ohne fiktive Einkleidung und ohne Kunstabsicht. Das gleiche Streben nach psychologischer Genauigkeit trifft sich auch in vielen seiner TB., aber diesmal haben wir die Sichtung des entscheidenden Teils seiner Entwicklung. Gide fühlt wohl, dass er sich nur in der Zeit suchen kann und dass eine umfassende Selbstdeutung eigentlich nur entwickelnd vorgenommen werden kann. Die Wahrnehmungen, die uns als Teile unseres Charakters erscheinen, sind schliesslich sukzessive Erfahrungen unserer selbst, und es wäre widersinnig, in der Darstellung auseinanderzuhalten, was sich in der Wirkung durchdringt. Darum treffen sich in dem doch immerhin umfangreichen Werk kaum Ansätze zu einer systematischen Deutung des eigenen Wesens wie etwa in Nietzsches «Ecce homo». Fast wie im TB. begnügt er sich damit, Situationen und Reaktionen bestimmter Augenblicke zu erklären. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass die Gewöhnung der TB.-Führung diesen Aspekt der Erinnerungen mitbestimmt. Wo er aber auf seine Gesamtpersönlichkeit zu sprechen kommt, geschieht es zumeist in moralischer Diskussion. Jeder nähert sich dann dem Gesamtbewusstsein seiner Persönlichkeit, wenn er sich rechtfertigt.

Es ist gewagt, schon jetzt ein Urteil über die menschheitliche Tragweite der Erinnerungen Gides fällen zu wollen. Wenn er schon das Motiv ablehnt, so setzt er sich trotzdem in Parallele zu den Confessions und darüberhinaus zu allen grossen Memoirenwerken der Weltliteratur: zu Augustin, zu Casanova, Dichtung und Wahrheit und Bismarcks Gedanken und Erinnerungen. Jedem dieser

Werke entspricht ein bestimmter Gesichtspunkt und eine besondere Betrachtungsweise, jedes sieht die Entwicklung des Verfassers im Verhältnis zu gewissen Problemen, und bei Gide ist die Orientierung nicht minder deutlich zu spüren. Bei Augustin ist es der Durchbruch zum Christentum, der die Achse bestimmt: Bei einer so eminent religiösen Natur ist es weiter nicht verwunderlich, wenn er auch die vor der Bekehrung liegenden Erlebnisse mit dieser grossen abschliessenden, inneren Tatsache und Erfahrung in Verbindung bringt. Bei Goethe ist es die Entwicklung und Bildung der eigenen Persönlichkeit in Wechselwirkung mit der zeitgenössischen Kultur. Chateaubriand will in erster Linie die Universalität seines Wesens dokumentieren und sich selbst in monumentaler Pose vor die Nachwelt stellen im Wettbewerb mit dem zweiten Grossen seiner Zeit: «Napoléon et moi». Bei Gide geht es nun ganz eindeutig um den Durchbruch zu seiner persönlichen Moral und die Abwendung vom Puritanismus seiner Erziehung. Bedeutsam ist nun, dass Gide im weiteren Lebensverlauf wiederholt die Einstellung zu den afrikanischen Erlebnissen gewechselt hat. D'autant plus que ce jugement a plus d'une fois varié (X, 345). Die fröhliche oder vielmehr frenetische Bejahung der Sinnlichkeit und des poetischen Ungefährs der Entwicklung hat nicht angehalten und hat schon im SAUL und dann vor allem im IM. Bedenken Platz gemacht. Die Jahre zwischen der PE. und den CV. sind wieder durch eine gewisse Entspannung bestimmt, die bis zur Krise des Krieges andauert. Erst die Periode von Numquid et Tu ist gekennzeichnet durch quälende Zweifel hinsichtlich der Berechtigung dieser persönlichen Moral.

Die Epoche der Abfassung von SGM. selber steht den im 2. Teil geschilderten Vorgängen im ganzen wieder positiv gegenüber. Er glaubt, dass der Durchbruch zum Uranismus und damit zu einer streng individuellen Moral die sittliche Befreiungstat, die wesentliche Bereicherung seines Lebens bedeute, wenn er auch in der Abwendung von der Unschuld seiner Jugend die Mitwirkung des Dämons anerkennt. Die Haltung während der Niederschrift von SGM. ist deshalb keine einfache. Einesteils ist das Afrika-Erlebnis aus seinem Leben nicht wegzudenken; zudem ist er gewillt, seine Biographie nicht vom augenblicklichen Standpunkt aus, sondern soweit als irgend möglich erlebnisgerecht, d. h. in der seelisch-

sittlichen Wertung des betreffenden Entwicklungsstandes zu schreiben; dies aber nötigt ihn, gerade den wichtigsten Gegenspieler jener Jahre zu verschweigen, den er erst seit kurzem kennt — den Teufel.

Die hervorragende Bedeutung, die dem Erlebnis in Afrika zukommt, lässt sich schon äusserlich, in Anlage und Stil des Werkes feststellen. Sein erstes Werk bedeutet einen minder wichtigen Einschnitt in seinem Leben als die Abreise nach Algier. Die Erzählung seiner Jugendjahre wirkt oft stockend und verliert sich im Anekdotischen: Sobald er aber auf Afrika zu reden kommt, wird die Sprache leuchtend, die Erzählung hinreissend. Bedeutsamerweise beginnt auch hier der 2. Teil des Werks: Gide hat vor Afrika gelebt und nach der Afrikareise. Die Bedeutung dieser Fahrt ist von Thomas Mann mit Goethes Italienischer Reise verglichen worden. Für Gide selber scheint sie der entscheidenden Begegnung Augustins mit dem Christentum nicht nachzustehen. Das Seltsame ist dann für uns, dass diese Bekehrung zu sich selber keine endgültige, sondern von wiederholten Selbstverleugnungen gefolgt war. Bedenkt man nun die Einheit und Geschlossenheit, mit der die Gestalt des jungen Gide uns aus den Memoiren entgegentritt, so könnte man darin eine romanhafte Schöpfung sehen. Gide schafft nach den Dokumenten seiner Jugend eine Figur, die vom eigenen Urteil weitgehend selbständig ist. Dies gilt vor allem für den Gide des 2. Teils.

SGM. setzt sich wohl zur Aufgabe, das Werden der eigenen Persönlichkeit darzustellen: Wie man wird, was man ist (Nietzsche). Dieser Vorgang wird aber in eine Entwicklung zwischen zwei Polen systematisiert, die nicht allzuviele Zwischenstufen zulässt im Uebergang von einem Zustand in den andern, von einer eingeengten, in jedem Sinn gehemmten Jugend zur Freiheit der Jahre der Nourritures. Dazwischen liegt die leidenschaftliche, mystische Jünglingszeit, die allerdings keinen vollen künstlerischen Ausdruck gefunden hat und auch in den Memoiren nicht ohne Spott behandelt wird. Dennoch haben wir auch so noch den Eindruck eines ungewöhnlichen seelischen Reichtums und einer gewissen inneren Fülle der Erlebnisse, und selbst Gide kann sich nicht eines wehmütigen Rückblicks auf jene Jahre enthalten. Während die Kindheit uns im ganzen in recht abstossenden Farben gemalt wird . . . je ne revois en moi qu'ombre, laideur surnoiserie (X, 32) und er sich

selbst als einen verstockten, verschlossenen und vereinsamten Knaben darstellt, ist der Jüngling schon seltsam aufgeschlossen, gegen Freunde mitteilsam bis zu Exaltiertheit, von einer Leidenschaftlichkeit, wie er sie später nur in den besten Perioden wiederkennt. Die Jünglingsjahre bilden einen ebenso starken Kontrast zu der dumpfen Kindheit wie die Epoche der NT.

Schon die ersten Seiten lassen als wesentliches Motiv seines Lebens die geradezu dämonische Sinnlichkeit anklingen, wie um die billigen Anstandsgefühle des Lesers herauszufordern: „Lasst alle Scham hinter euch, ihr die ihr eintretet". Man begreift, dass Gide es sich zeitweilig zum höchsten Ziel gemacht hat, diese Belastung mit den Ansprüchen seiner Geistigkeit ins Gleichgewicht zu bringen. Tout aussitôt il m'apparut que cette harmonie devait être mon but souverain et de chercher à l'obtenir (X, 348).

Was nun aber das seltsam flimmernde Zwielicht über dem 2. Teil hervorruft, ist der Gesinnungswechsel, der sich seit der Afrikareise vollzogen hat. Jene neue Moral, die ihm als das Licht und das Leben selbst erschienen war, ist ihm nunmehr Täuschung und Werk des Dämons: . . . plus ne restait au Malin grande victoire à remporter sur moi. . . (X, 411). Bezeichnend sind auch die letzten Seiten der Memoiren in dieser Hinsicht. C'était le ciel que mon insatiable enfer épousait (X, 444). Doch ist anderseits hervorzuheben, dass Gide in seinen Erinnerungen keine seiner Handlungen und Gesinnungen zu bereuen scheint, auch dies ganz in Uebereinstimmung mit dem goetheschen Begriff des Dämonischen, das sich als Schicksalsmacht über dem nahezu wehrlosen Individuum umso sicherer auswirkt, als der Einzelne sein Dasein leugnet und aus eigenem Antrieb zu handeln glaubt. Der Reue scheint Gide nur in den Zeiten der eigentlichen Krisen unterworfen gewesen zu sein. So haben wir in den Memoiren den seltsamen Fall vor uns, dass Gide wohl deutlich das Werk des Teufels in den wichtigsten Wandlungen seiner Entwicklung anerkennt, aber dennoch nichts zurücknehmen kann und will, sondern auch seine Verhängnisse und Abgründe durchaus bejaht und als Bereicherung anerkennt. Die Wirksamkeit des Dämonischen sieht Gide indes nicht nur in den Afrika-Erlebnissen. Auch das leidenschaftliche Reinheits- und Tugendstreben der Jünglingsjahre ist ihm durchaus fragwürdig und zweifelhaft geworden. Die Zurückhaltung gegenüber der Frau,

die ihm früher als die Tugend selber erschienen war, wird ihm nun in gelindester Beurteilung zur Selbsttäuschung, noch häufiger aber zum Selbstbetrug, in dessen Schatten sich seine wahre Natur freie Bahn schuf für ihre Sonderentwicklung.

Bedenkt man die Fülle der Perspektiven und Gesichtspunkte und Hintergründe, so darf man wohl sagen, dass in der Biographie der Knaben- und Jünglingsjahre die ganze Persönlichkeit des Verfassers vor uns ist. Dargestellt ist freilich nur die Jugend; aber aus den verschiedenen Beurteilungen, die er diesen Geschehnissen widerfahren lässt, kann man die wesentlichen Entwicklungsstufen ableiten, die Gide seit dem Tod seiner Mutter und seiner Verlobung durchlaufen hat. — Abermals treffen wir mit Gides seltsamer Fähigkeit der flüchtigen Identifikation zusammen. Er glaubt sich zu entwickeln, wenn er sich nacheinander in geschichtlich festgelegten Haltungen widerspiegelt. Wo die Wandlung nicht möglich ist, kann man wenigstens die gleichbleibenden sittlich-geistigen Gegebenheiten und Probleme verschieden deuten, und man gelangt auch auf diesem Weg zur Illusion einer Entwicklung. Gides Künstlertum lässt sich zum Teil aus seiner Virtuosität im Wechsel der Standpunkte erklären: Es ist eine eingebildete Bewegung, im ästhetischen Bewusstsein vollzogen, wo er es aufgegeben hat, den ganzen Menschen sittlich umzubilden. Auf diese Weise erhält er freilich die Vervielfältigung seiner Persönlichkeit, die es ihm ermöglicht, die sittliche Auseinandersetzung in das Zwiegespräch von Romanfiguren umzusetzen.

Wir schliessen unsere Betrachtung mit den FAUX-MONNAYEURS die zwar nicht Gides gelungenstes Werk sind, wohl aber das bezeichnendste und aufschlussreichste. Uebrigens kann man bei einem so ungewöhnlichen Versuch, wie dieser erste Roman ihn darstellt, kaum mehr von Gelingen oder Misslingen sprechen: Jedenfalls hat Gide ein an Hintergründen reiches Erzählwerk geschaffen; er hat es erreicht, sein Lebensgefühl und seinen Erfahrungsinhalt so vielseitig und so vollständig zu gestalten, dass er sich bis jetzt noch nicht widersprochen hat. Die Elemente und Themen, die bis dahin in sich ergänzender Abfolge in Stilisierungen aufgetreten sind, neutralisieren sich nun in einem Roman. Man könnte sehr wohl einzelne Handlungen und Entwicklungen daraus herausgreifen und Erzählungen im Sinne des IM. oder der

PE. daraus gestalten: In den FM. sind sie zu einem einzigen Werk verarbeitet, sie durchdringen sich und bereichern sich durch ihre gegenseitigen Beziehungen. In den FM. fasst Gide gleichsam seine schriftstellerische Laufbahn zusammen. Vielleicht wird die Kontinuität seines Gesamtwerks nirgends besser fassbar als in den FM. Je veux tout y verser sans réserve (XIII, 20). Eine Reihe von Themen und Motiven, die erstmals in den Jugendwerken auftreten, treffen sich wieder in den FM. Vor allem taucht das Thema des zu schreibenden Werkes auf. Damit setzt Gide sowohl die Cahiers wie auch PAL. fort. Auch der Kampf mit dem Engel, den Bernard zu bestehen hat, ist ebenfalls ein Leitmotiv AW.s; nur ringt nun nicht mehr wie im Jugendwerk der Künstler (Edouard oder Gide selbst), sondern der junge, werdende Mensch. Zudem hat der Kampf nicht mehr die zentrale Bedeutung, die er noch in AW. hat; das betreffende Kapitel fällt im Gegenteil aus der Erzählung heraus und weist über die Psychologie des Romans in eine mystische Richtung des Kunstwerks, auf die sich Gide nur noch selten beruft.

Die Selbsttäuschung durch die Sophistik des Gewissens hat Gide seit den Tagen von PAL. immer wieder in allen möglichen Variationen behandelt; der Kampf gegen die Familie ist ein bleibendes Thema Gides. In den NT. hat Gide der ehelichen Gemeinschaft die Feindschaft angesagt: Familles, je vous hais. Die Ehe Michels zerfällt; Lafcadio in den CV. ist Bastard, und im Verlornen Sohn führt der Held den Jüngsten aus der Familie heraus. Aber der Angriff, den Gide in den FM. gegen das „Zellenleben" der Familie führt, ist doch bei weitem der schwerste und ernsteste.

Man gewinnt aus solchen Betrachtungen den Eindruck, dass die Stetigkeit von Gides Werk vor allem in der Wiederkehr ähnlicher Fragestellungen zu suchen ist. Die Fragen, die ein Künstler aufwirft, sind notwendig weiter als die speziellen Lösungen, die er im Zusammenhang des Kunstwerks bieten kann, und die ihn selten auf die Dauer befriedigen. Auch der Umstand, dass die Welt der FM. eigentlich den werdenden Menschen gehört, weist darauf hin, dass Gide sich in seinem Roman der eigenen Jugend zuwendet. Edouard ist in einer Zwischenstellung. Mit seinen vielfachen Anregungsmöglichkeiten und -Bedürfnissen mutet er uns durchaus jugendlich an, Jünglinge sind sein wichtigster Umgang.

Als Künstler erlebt Gide seine Probleme doch nicht in erster Linie abstrakt, sondern in Gestalten inkarniert, und im Personal der FM. lässt sich der Zusammenhang mit den früheren Werken besser und deutlicher feststellen. Wir treffen in den FM. Typen, die denen der anderen Erzählwerke entsprechen. Gide spricht es selber aus: Ce qui m'attirera vers un nouveau livre, ce ne sont point tant de nouvelles figures qu'une nouvelle façon de les présenter (JFM. XIII, 60; 8. III. 25). Viele Figuren sind bei Gide inkarnierte Haltungen vor dem Leben, Träger einer bestimmten sittlichen Fragestellung, sodass man bei ihnen auch von einer Wiederkehr der Motive sprechen könnte.

Uebersieht man nun das gesamte Personal des so ungemein gestaltenreichen Werkes, so erscheint es zweckmässig, es nach seinen Beziehungen zum Autor in Gruppen aufzuteilen. Im Mittelpunkt steht die Figur des Romanciers, von deren Porträtähnlichkeit mit Gide noch zu sprechen sein wird. Um sie herum kommt ein Kreis von Gestalten, die sichtlich Verselbständigungen einzelner seelischer Möglichkeiten und von Wünschen des Dichters sind: Bernhard, Laura und Olivier, vielleicht noch Passavant gehören hieher. Als Typen und Kategorien, unter denen Gide die Menschen seiner Umgebung erlebt, sind sie notwendigerweise noch wenig individualisiert und gerade in ihrer Allgemeinheit, die Gide z. T. durch ihre Jugend begründet, ungemein lebendig. — Am Rande treffen wir die dritte und zahlreichste Gruppe von Romanfiguren, die, ohne dass ihnen sehr wichtige Funktionen in dem Fortgang der Handlung aufgetragen wären, ihre dichterische Eindringlichkeit der Bestimmtheit der Charakteristik verdanken: die Glieder der Familie Vedel und vor allem der alte La Pérouse. Man fühlt deutlich, dass Gide hier Personen seiner Umgebung gezeichnet hat, doch geben diese Figuren durch den Reichtum der Beobachtung dem Roman menschliche Fülle.

Diese Gruppierung der Personen, die kein abschliessendes Urteil über die Entstehungsweise noch über die Bedeutung der einzelnen Gestalten sein soll, ermöglicht es uns, die FM. den Jugendwerken zu nähern und die Wandlungen der Romantechnik zu verfolgen. Ganz von selbst haben sich die gleichen Gruppen wie in PAL. ergeben, mit einem einzigen Unterschied, dass die Randfiguren, die in der Sotie den verschwimmenden Horizont der Literaten

bilden, nun wirklichkeitstreu beobachtete und genau gezeichnete Gestalten sind.

Wesentlich ist, dass der Künstler auch hier im Mittelpunkt steht. Edouard ist Schriftsteller, wie AW. und der Literat in PAL. Die Entwicklung vom Helden des Erstlingswerkes zum Romancier entspricht der Wandlung Gides vom romantischen Jüngling zum beobachtenden Psychologen. Die überragende Bedeutung ist dem Künstler auch in den FM. geblieben; durch ihn hängt das verwickelte Geschehen zusammen. Der Schriftsteller ist gleichsam die Wegkreuzung der Welt, wenn er schon einem Bernard an Vitalität weit unterlegen ist. — Die Aehnlichkeit Gides und Edouards ist unverkennlich. Natürlich zeigt die Romanfigur gegenüber der Wirklichkeit Vereinfachung. Edouard entspricht eher noch dem Romancier schlechthin, wie ihn Gide damals sieht, als dem Ergebnis der Selbstprüfung. Edouard ist deutlich nach der Gide zeitlebens wichtigen Tendenz des sympathischen Mitlebens mit der Umgebung hin stilisiert. Er ist ein wahrer seelischer Proteus, der nacheinander alle Gestalten und Haltungen annehmen kann: Mon cœur ne bat que par sympathie (JFM. 87). Freilich handelt es sich auch im Falle Edouards um jene flüchtige unverbindliche Identifikation, ähnlich derjenigen der NT. Daher ist Edouard seiner Umgebung wenn auch nicht undurchdringlich oder unverständlich, so doch schwer fassbar, weil er sich nie dort befindet, wo man ihn vermutet. Zu dieser Wandelbarkeit kommt noch die Vielfältigkeit und die widersprechende Natur vieler seiner Anlagen. Edouards Intelligenz ist durchaus männlich; aber ebenso deutlich weist seine Geistigkeit auf einen starken weiblichen Einschlag hin: die rasche Einfühlung, die Neigung zur Selbstaufgabe, um in einer fremden Fühlweise aufzugehen und sich zu verlieren, schliesslich noch seine Anschlussbedürftigkeit an männliche Charaktere, wenn er auch einem Bernard oder einem Olivier gegenüber durchaus die höhere Führung bewahrt. Anderseits aber lesen wir zu unserem Erstaunen, dass eben dieser Edouard trotz seiner Fähigkeit zur universalen Einfühlung doch vom Gedanken und der Idee ausgeht. Zu wiederholten Malen erscheint Edouard als Denker, als aprioristischer Doktrinär, der nur zögernd und ungern der Belehrung durch die Wirklichkeit nachgibt. Das Buch, das er schreibt, ist ja geradezu auf dem Widerspruch zwischen der Vorstellung der Welt

und der Welt selber aufgebaut. Nachdrücklich scheidet er sich von dem Realisten Bernard. Les réalistes partent de faits, accomodent aux faits leurs idées. Bernard est un réaliste, je crains ne pouvoir m'entendre avec lui (XII, 297). Si donc je pars de cette idée que . . . (XII, 277).

In diesem Licht erhält das TB. Edouards eine wesentlich andere Bedeutung als die eines blossen Protokolls über Umweltseindrücke. Im Reproduktionsvorgang ist ein Gutteil schöpferischer Arbeit. Die Gestalten, die uns darin entgegentreten, setzen sich zusammen aus spontaner Einfühlung und psychologischer Konstruktion: Erst aus dem Zusammenspiel beider Kräfte ergibt sich für ihn die Empfindung der Wirklichkeit. Zwischen der schöpferischen Phantasie und der Erfahrung besteht ein Rivalitätsverhältnis, das im TB. und in der Romanproduktion wechselnde Lösungen findet. Eine Wirklichkeit, die an keine geistigen Organe anspricht, ist für das Individuum wahrscheinlich verloren; Kategorien, die von keiner Erfahrung gefüllt werden können, sind künstlerisch und menschlich wertlos. In der Auseinandersetzung beider Kräfte bestehen Kunst und Leben.

Diese Feststellungen hindern uns immerhin, in Edouard den reinen Intuitiven und Gefühlsmenschen zu sehen. Das Konstruktive und Fremdseelisches Nachrechnende ist vielmehr auch in ihm wach. Ob aber die Gedanklichkeit ursprünglich ist oder ob darin schon ein Selbstschutz gegen die zerfliessende Gestaltlosigkeit seiner stark erotisch bestimmten Natur zu sehen ist, kann kaum entschieden werden. — In Abhängigkeit von seiner Intellektualität und seiner Fähigkeit zur psychologischen Konstruktion ist wohl auch Edouards Hang zum Versuch mit Menschen zu verstehen. Natürlich haben wir hier einen bezeichnend Gide'schen Zug vor uns, wenn auch in den FM. bis zu den Grenzen des Erträglichen gesteigert. Der Umstand, dass Edouard vielfach weder aus Selbstsucht und Triebbedürfnissen noch aus wirklich uneigennütziger Güte, sondern aus psychologischer Neugierde handelt, um Reaktionen bei seinen Versuchsobjekten hervorzubringen, rückt seine ganze Handlungsweise in ein zweideutiges Licht zwischen Ernst und Spiel. Zutreffend hat Thibaudet gesagt, dass Edouard absurde, weil nicht lebensnotwendige Beziehungen seines Umgangs schafft. Bisweilen hat man den Eindruck, Edouard müsse mit einem sol-

chen Verfahren seiner mangelnden schöpferischen Phantasie nachhelfen (z. B. als ihm der kleine Georges ein Kapitel seines Romans zu Ende zu führen helfen soll); noch häufiger aber hat man das peinliche Gefühl, dass hier die Literatur das Leben überwuchert und in Fiktionen auflöst.

Das JFM. enthält Bruchstücke einer früheren Fassung, in der Edouard Lafcadio bezw. Bernard gegenüber die für Gide so bezeichnende Funktion des „konsultativen Apostolats" (Rageot), des beratenden Moralisten ausübt. Im Werk, wie es heute vorliegt, hat Gide der Versuchung nicht völlig widerstehen können, die Figur seines Romanciers mit diesem intim-persönlichen Zug zu beleben. Er ist wohl vor allem Künstler und Psycholog, aber es liegt ihm immer noch zum grössten Teil die geistige und moralische Leitung seiner jungen Freunde ob. Allerdings verhält er sich darin nur anregend, auf Möglichkeiten hinweisend, suggestiv und vermeidet jedes autoritäre Auftreten. Das Gespräch (XII, 491), in welchem er den jungen Mann zu seinem Individualismus bekehrt, ist bezeichnend: La réponse paraît simple, c'est de trouver cette règle en soi-même, d'avoir pour but le développement de soi (XII, 492). — Die Passivität Edouards, der lieber die Menschen in ihrer Eigengesetzlichkeit beobachtet als sie beeinflusst, macht ihn übrigens zum Erzieher nicht besonders geeignet. Er verzichtet indessen nicht auf jede erzieherische Wirksamkeit. Sie ist elementar und im ursprünglichsten Sinn zu verstehen: Edouard wird seinen geliebten Olivier bilden, wie Plato die Jünglinge Athens unterwiesen hat, womit jeder pfarrherrlichen oder schulmeisterlichen Trivialität aus dem Wege gegangen ist.

Wenn irgend in einem Buch, so ist das Dämonische in den FM. stark spürbar. Edouard, Vincent, Armand, Passavant, Strouvilhou und Ghéridanisol handeln unter dämonischem Antrieb — aber Edouard kennt das Schaudern nicht, weil der Teufel in den FM. inkognito bleiben muss. Es besteht gar kein Zweifel, dass Gide an der anonymen Mitarbeiterschaft des Dämonischen ungemein viel gelegen war. Hier ist die Tiefe des Werkes zu suchen: Gide bietet überall psychologische Gründe, doch ist diese Psychologie durchsichtig genug, um die Teufelsmystik durchblicken zu lassen. Auf dem Grund des Buches ahnen wir einen absoluten Aufruhr gegen die göttliche und sittliche Weltordnung. Wo die

Personen ihren Interessen oder Trieben zu folgen glauben, arbeiten sie im Grund auf des Teufels Rechnung. La culture positive de Vincent le retenaient de croire au surnaturel; ce qui donnait au démon de grands avantages (XII, 209).

Auch der Leser, der von dem Werk ergriffen wird, muss schliesslich zu der Annahme der dämonischen Einwirkung Stellung nehmen. Auf jeden Fall ist das Werk in aussergewöhnlichem Masse durch unterbewusste Kräfte und Verdrängungen belastet. Wenn auch der Schuld- und Sündebegriff auf weite Strecken abwesend ist, so werden doch die Figuren des Romans nicht froher durch diese scheinbare Entlastung: Sie haben lediglich den Feind aus dem Auge verloren. Auch das Problem der Knabenliebe ist fast allgegenwärtig, wird aber kaum ausgeführt, sondern eher dem Leser angedeutet, was die Atmosphäre nur um so drückender macht; man erlebt den Selbstmordversuch Oliviers schliesslich als Entspannung.

Schliesslich weist auch das Motiv der Falschmünzerei auf den Widerspruch von Bewusstsein und Unterbewusstsein hin. Falschmünzer sind alle in diesem Roman, die mit vorgefassten Begriffen oder Erklärungen an das Seelenleben herantreten. Selbst Edouard macht in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Er ist bisweilen Sophist der Introspektion. A quels sophismes prête-t-il l'oreille? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui . . . Ce qui ne me plaît pas, chez Edouard, ce sont les raisons qu'il se donne . . . Mentir aux autres, passe encore; mais à soi-même! (XII, 318). In höherem Masse aber ist Pastor Vedel ein Falschmünzer, indem er seiner Familie eine Moral aufdrängen will, die nach und nach alle Glieder zu einer bodenlosen Verlogenheit verbiegt. Lügner vor der ganzen Oeffentlichkeit sind schliesslich die Magistrate Molinier und Profitendieu, die von berufswegen die Familie als sittlichen Wert verteidigen und dabei den Verfall der eigenen Häuser nur beschleunigen. Gide legt uns den Schluss nahe: Falschmünzerei ist das ganze anständige Aeussere der Gesellschaft.

In Gides Roman ist die Falschmünzerei wohl Kultursymptom. Gide schildert uns eine Gesellschaft, in der alle Lebenswerte sich in ihr Gegenteil verkehrt haben; er schildert sie mit dem Ressentiment des vom fadenscheinigen bürgerlichen Glück Ausgeschlos-

senen. Und darum sind die FM. wahrscheinlich ein dekadentes Werk: die Natur erscheint nicht als schöpferische Kraft, sondern als Reaktion und Aufruhr gegen die als unlebendig empfundenen Kulturformen: Sitte - Familie - Gemeinschaft.

Die berufenen Moralisten der FM. sind bezeichnenderweise die Nihilisten Armand und Strouvilhou. Beide sind in gerechtem Aufstand gegen ihre bürgerliche Umwelt, wobei Armand mehr das Opfer der puritanischen Erziehung ist, während der düstere und satanische Strouvilhou die Welt selbst zum Opfer seiner Empörung macht. Seine Rede vor dem Grafen von Passavant ist das Muster moralistischen Räsonnierens, eine indirekte Selbstrechtfertigung, wie sie Gide in ähnlicher Weise für sich entworfen hat. Bei den meisten Gestalten erkennen wir die Zugehörigkeit zu Gides geistiger Familie am unablässigen Moralisieren oder vielmehr Nachdenken über den Lebenssinn, das dem eigentlichen Handeln mindestens das Gleichgewicht hält. Man denke etwa an die Auseinandersetzung, die sich in Vincent abspielt, als er Laura verlässt. Wohl ist das Ergebnis der Zusammenbruch seiner bürgerlichen Moral und seines sittlichen Verantwortlichkeitsgefühls, aber diese Zersetzung vollzieht sich nichtsdestoweniger im Namen einer individualistischen Uebermenschen-Moral, die der Teufel braucht, um ihn zu verführen. - Indessen gibt es einige scheinbar völlig amoralische Figuren, wie diejenige der Lady Griffith und die des Grafen von Passavant, die in ihrer ironischen Gleichgültigkeit gegen jede Bemühung um den Lebenssinn am weitesten von Gides Gesinnungsart entfernt sind. Lady Griffiths Amoralismus ist freilich die Frucht eines entscheidenden Jugend-Erlebnisses, das sie mit einem Schlag aus einem gefühlvollen jungen Mädchen zur reifen Frau macht, die über jedes menschliche Hindernis zu siegen weiss, das sich ihr in den Weg stellt. Nichtsdestoweniger hat sie für Gide mit ihrem Gewissen auch zugleich ihre Seele verloren (L'auteur juge ses personnages, XII, 321); als Moralist lässt er sie zeitig aus dem Roman fallen und bedauert obendrein, dass sie ihm den so viel interessanteren Vincent entführt.

Wir haben in den FM. also das fesselnde Schauspiel vor uns, dass Gide sich wohl in der zentralen Künstlerfigur selbst darstellt, sich zugleich auch wieder davon entfernt und sehr wesentliche Züge seines Wesens den Nebenfiguren gibt. Vielleicht lässt sich

die relative Wichtigkeit dieser Figuren gerade an der Lebenswichtigkeit der Probleme beurteilen, die sie verkörpern. Bemerkenswert ist auch die Art, wie Gide seine Empfindungen in ein normales Gefühlsleben übersetzt. Er spricht von Bernards und Saras Liebeserlebnissen nicht anders als von seinen eigenen afrikanischen Erfahrungen. Die Stärke des Gefühls täuscht über den Artunterschied hinweg. Gerade diese Abschnitte sind in jenem jubelnden Presto geschrieben, das den 2. Teil der Lebensbeschreibung auszeichnet. Transpositionen dieser Art sind auch von Proust vollzogen worden. Ueber die Zulässigkeit liesse sich streiten; indessen ist es doch wohl das einzige Mittel, womit ein Invertierter dem normal empfindenden Leser die Tiefe seines Erlebnisses nahe bringen kann.

Die Faux-Monnayeurs als Roman. Die auffällige Widmung «A Roger Martin du Gard je dédie mon premier roman» entscheidet die Frage der Zugehörigkeit des Werkes zur Gattung noch nicht. — Das Ungewöhnliche der Form ist zum Teil durch eine besondere Schwierigkeit bedingt. Gide hat nun einmal nicht die beherrschende innere Menschenschau und Erfindungsgabe für dramatische und romanhafte Situationen eines Dostojewskij oder Balzac. Auch seine besten psychologischen Intuitionen sind nicht zum vornherein einleuchtend genug, um die Frage zu unterdrücken: Wieso erscheint mir dieser Charakterzug als wahrscheinlich? Seine Fiktionen haben also nicht die zwingende Notwendigkeit der ganz grossen Romanciers. — Natürlich ständen ihm dank seiner umfassenden Bildung alle historischen Formen und Motive des Romans zur Verfügung; aber bei einer so sehr auf den Ausdruck des Persönlichsten bedachten Künstlerpersönlichkeit wie bei Gide, wird die Kultur Möglichkeiten der Gestaltung eher verringern als vergrössern: Was ein Schriftsteller vor ihm schon gemacht hat, wäre absurd zu wiederholen. So verbietet sich ihm der naturalistische Roman; Zola und Maupassant haben ihn vor ihm gekannt. Edouard weist die Angleichung an die Wirklichkeit, die sich dem Dokument nähert, als Künstler von sich. Damit ist eigentlich auch der psychologische Naturalismus abgelehnt. Zudem dürfte es schwierig sein, in der psychologischen Beobachtung über Proust und Dostojewskij hinauszugehen. Gide wählt sein ihm eigentümlichstes Thema und Motiv: Die Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit: . . . ce que j'appellerai le sujet profond

de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons (XII, 297). La lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale (XII, 273). Er nimmt also das Problem der Cahiers d'AW. wieder auf, wenn auch nur mit gänzlich verschiedener Behandlung und auf einem ganz anderen menschlichen Hintergrund. Gide scheint sich statt einer künstlerischen Aufgabe ein erkenntnistheoretisches Problem zu stellen. Seiner reflektierenden Natur vermöchte das anekdotische Geschehen als solches auf die Dauer keine Teilnahme abzugewinnen. Worin werden Dichter und Leser gefördert, wenn man mitteilt, dass die Marquise abends um fünf Uhr ausgeht? Wichtiger, zentraler als das äussere Geschehen ist die Deutung, der Deutungsvorgang, dem wir die gegebene Erfahrung unterwerfen, für den Künstler der Kampf der Stilisierung der blossen Anekdote zum Kunstwerk. Die Situation Edouards ist in gewissem Sinne eine allgemein-menschliche, denn jeder erfährt den Widerstand der Welt gegen die persönliche Auslegung, die er ihr aufzwingen will. Der Zusammenstoss der Idealität mit der Realität kann als die allgemeinste Lebenserfahrung bezeichnet werden, nur wird sie in den FM. für den Sonderfall des Künstlers gestaltet.

In dieser einzigartigen Auffassung des Romans, in der jedes Geschehen nur noch Vordergrund und bewegender Anlass ist, entfernt sich Gide am weitesten vom Abenteuerroman, der ausschliesslich durch das Ereignis wirken will. Es geht letztlich weder um Vorkommnis noch um die unmittelbare seelische Reaktion, die dadurch ausgelöst wird, sondern um den Uebertragungs-Vorgang, wodurch das Erlebnis menschlicher, sittlicher und künstlerischer Besitz und Form wird. [1])

Das Journal d'Edouard bietet sich zunächst recht unverfänglich: Es dient vorerst dazu, Nebenfiguren in die Haupthandlung einzuführen und den Leser mit den Helden und einzelnen Gestalten

[1]) Man vergleiche damit Ramon Fernandez: Equivalences littéraires, Nouv. Rev. Franç. août 1937, S. 331, wo von einem interessanten Gebrauch des TB.s durch Aldous Huxley in «Evelyn» die Rede ist: Le rôle du choeur antique est joué par le journal du principal personnage, bien différent du journal d'Edouard des Faux-Monnayeurs. . . Dans Evelyn in Gaza, l'action, respectée en elle même et souvent saisissante, dépose pour ainsi dire son essence dans le Journal, qui n'est qu'un long essai, singulièrement minutieux, lucide et strident.

des Romans bekannt zu machen. Ein anderer Romancier hätte sich hiezu vielleicht mit Briefen oder Gesprächen beholfen. — Nun aber enthält das TB. vor allem auch die Poetik des entstehenden Romans, die durch das Gespräch in Saas Fee (XII, 263 f.) ergänzt wird. Damit ist eine weitere wesentliche Parallele zu AW. und dessen Notes pour Allain gegeben. Doch ist Edouard nicht bloss Künstler, der der Welt seine Schau aufzwingen will, sondern auch am Seelenleben anderer interessierter Psycholog und Romancier, der die Welt gleichsam zur Mitarbeiterschaft an seinem Werk auffordert. Die FM. sind ein doppelpoliges Werk, das in lebendiger Zwiesprache mit der Wirklichkeit entsteht. Alle Bemühungen, seine Elemente auf einen einzigen Nenner zurückführen zu wollen, müssen notwendig misslingen. Gide fühlt selbst, dass der „reine Roman" ein nicht zu verwirklichendes Paradox ist und dass er die Interferenz zwischen Kunst und Wirklichkeit bestehen lassen muss.

Ein letzter Vergleich mag das Verhältnis zwischen AW. und FM. beleuchten. Beide Bücher sind ohne vorgefassten Plan geschrieben. Gide lässt beiderorts das Geschehen aus innern Triebkräften und Spannungen sich entwickeln. Aber während in den Cahiers die innere Unstetigkeit des Helden selber die Vorausbestimmung der Handlung verunmöglicht, so ist es in den FM. die Unberechenbarkeit des äussern Lebens, bisweilen auch die Abhängigkeit vom psychologischen Experiment. Man vergleiche den Versuch Edouards mit dem kleinen Georges und die grundsätzlichen Aeusserungen zur Methode der Roman-Produktion in Saas Fee: Vous devriez comprendre qu'un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible. Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance. J'attends que la réalité me le dicte (XII, 272).

Damit wird nun auch die moralische Funktion dieser künstlerischen Betätigung deutlich. Einen Roman zu schreiben, bedeutet für Gide in jenen Jahren seine Art des Anteils am menschlichen Geschehen um ihn her. Man begreift nun auch das Wort aus SGM. über die Walterzeit: L'ami qu'il m'eût peut-être fallu, c'est quelqu'un qui m'eût appris à m'intéresser à autrui et qui m'eût sorti de moi-même, un romancier (X, 316). Deshalb hat die Aesthetik der FM. zugleich die Bedeutung einer Ethik. Sie lehrt die einfühlende Sympathie und Teilnahme an der Menschlichkeit des Nächsten. Der Roman und vor allem auch das Journal d'Edouard

werden zum Instrument dieses Welterlebnisses. Edouard sucht sich seiner Umgebung mit allen Mitteln verstehend zu nähern. Er häuft stellenweise die psychologischen Beobachtungen, sodass wir mitunter die künstlerischen Zwecke aus dem Auge verlieren. Aber dennoch kommen wir den Eindruck nicht los, dass Gide mit diesem grossen Aufwand an Psychologie vor allem sich selbst flieht und dass der Blick, wenn einmal die Neugierde befriedigt ist, die ihn an anderen sich interessieren lässt, natürlicherweise wieder auf sich selbst zurückfällt. Man hat oft das Gefühl, dass die Psychologie mit dem Kunstwerk sich nicht nahtlos verschmolzen hat und ein Anhängsel bleibt. Dieser Zwiespalt der bewussten Absichten und der tieferen Orientierung des Werkes führt uns auf die Grenzen der FM.

Gide musste sich wohl selbst sagen, dass er mit seinem „ersten Roman" bei manchem Leser auf Widerstände und Einwände stossen werde. Er führt sich das Experiment der literarischen Produktion vor und beobachtet sich dabei: Das ist das eigentliche Geschehnis, das in den FM. erzählt wird. Selten gelingt es ihm, sich an seine Figuren und Fiktionen zu verlieren, wie er es möchte. Wo er nachempfindet, verfolgt er noch den Vorgang der Einfühlung. Was er seinem Romancier Edouard zum Vorwurf macht, gilt auch für ihn selber bis zu einem gewissen Grade. Il comprend bien des choses, mais se poursuit lui-même sans cesse à travers tous et à travers tout . . . C'est un amateur, un raté (JFM. 75). So findet sich auch in den FM. eine Doppelbewegung. Die eine ist zentrifugal, in Welt und Menschen sich ästhetisch einfühlend und sich ihnen hingebend; die andere führt den Dichter von diesen Ausbrüchen wieder zu sich selbst zurück. Es lässt sich kaum endgültig feststellen, welcher von diesen beiden Impulsen bei Gide der ursprüngliche ist. Gide ist beides, Intellektueller und Erotiker, aus starker Veranlagung. Zum Nachteil des Kunstwerks scheint seine Selbstbezogenheit den Sieg davongetragen zu haben über die Hingabe, und der Roman bleibt auf der Grenze zwischen Konfession und eigentlichem Erzählwerk stehen. Auch Gide ist nur Küstenfahrer, der den Kontinent der eigenen Menschlichkeit nie aus den Augen verliert. Fast möchte man behaupten, dass das TB. Edouards und das JFM. die Bedeutung der FM. als Roman verringern und in die Nähe des blossen «récit» rücken. Das

Wesen der Erzählung besteht ja gerade darin, dass die Bedingungen, unter denen sie entsteht und die ihre Perspektive bestimmen, im Rahmen allegorisch oder in unmittelbarer Darstellung mitgeboten werden. Diese Standortbestimmung findet nun auch in den FM. statt, wenn auch hier der Rahmen wichtiger und zum mindesten umfangreicher ist als das eigentliche Bild. Der ursprüngliche Romancier sagt Kraft seines Schöpfertums von seinem Werk: Dies ist die Welt oder das Sinnbild der Welt; Gide aber sagt einschränkend: So sehe ich, der Künstler, von meinen bestimmten gesellschaftlichen und menschlichen Voraussetzungen aus die Welt. Diese und jene Veränderung lasse ich meine Erlebnisse erleiden, um daraus ein Kunstwerk zu machen. Gide ist und bleibt sich selbst die erste Realität. Das Kunstwerk oder vielmehr die Produktion dient ihm dazu, sich mit den Gehalten der Welt zu verbinden, ohne sich daran zu verlieren — und indem er die Welt um sich her darstellt, verwandelt er sie in eigene Substanz, wenn auch die Spannung zwischen Weltwirklichkeit und Kunstwirklichkeit immer bestehen bleibt.

Bibliographie

I. ALLGEMEINES

Thième, Hugo — Bibliographie de la littérature française. E. Droz, Paris, 1933. (Bd. I, S. 837 f.).

Naville, A. — Notes bibliographiques sur l'oeuvre d'André Gide. Chez l'auteur, 1931.

Pierre-Quint, Léon — André Gide. — Bibliographischer Anhang.

André Gide — Morceaux choisis. — Oeuvres d'André Gide. Bibliographischer Anhang.

II. WERK

André Gide — Oeuvres complètes. Edition augmentée de textes inédits établie par L. Martin-Chauffier. NRF. Bd. I—XV.

André Gide — Morceaux choisis. NRF. 1927.

André Gide — L'école des femmes, augmentée du supplément Robert.

André Gide — Geneviève.

André Gide — Retour de l'U. R. S. S.

André Gide — Retouches à mon Retour de l'U. R. S. S.

André Gide — Journal 1889—1939. Bibliothèque de la Pléïade. NRF.

III. KRITISCHE LITERATUR

Für die Gesamtheit der kritischen Literatur über Gide wird auf die Bibliographie von Thième verwiesen. Ein grosser Teil der darin angeführten Schriften hat vor allem polemisches Interesse. Die Werke und Zeitschriftenartikel, die für die Abfassung meiner Studie richtunggebend waren, sind folgende:

Curtius, Ernst Robert — Wegbereiter des neuen Frankreich: André Gide. Kiepenheuer, Potsdam, 1923.

Massis, Henri — Jugements. André Gide. Plon-Nourrit, 1923.

Rivière, Jacques — Etudes. Gallimard, 1924.

Rivière, Jacques — André Gide. Chronique des Lettres françaises, avril 1926.

Thibaudet, Albert — André Gide. Revue de Paris, 15. 8. 1927.

Rouveyre — Le reclus et le retors: Gourmont et Gide. Crès, 1927. Hommage à André Gide. Editions du Capitole, 1928.

Du Bos, Charles — Le dialogue avec André Gide. Sans Pareil, 1929.

Poucel, Victor — L'esprit d'André Gide. L'Art catholique, 1929.

Schulz, W. — Der Stil André Gides. Diss. Marburg, 1929.

Mann, Klaus — Zu André Gides 60. Geburtstag. Nouvelle Revue, Nov. 1929.

Alibert — En marge d'André Gide. Oeuvres représentatives, 1930.

Martinet A. — André Gide, l'amour et la divinité. Attinger, Neuchâtel 1931.

Fernandez, Ramon — André Gide. Corréa, 1931.

Pierre-Quint, Léon — André Gide. Sa vie, son oeuvre. Stock, 1933.

Schwob, Marcel — Le vrai drame d'André Gide. Grasset, 1932.

IV. NEUERSCHEINUNGEN

In Thièmes Bibliographie nicht mehr angeführt. — Schriften, die nach 1937 erschienen sind, habe ich nicht mehr berücksichtigen können.

Lerch, Emil — André Gide und das Problem der Desillusion. Jahrbuch der Renaissance-Gesellschaft, 1932.

Friedmann	André Gide. Festschrift Vosseler.
Antscherl, Otto	Zum dramatischen Werk André Gides. Archiv für das Studium der neuern Sprachen, 90. Jahrgang.
Rauch, E.	Das Freundschaftsproblem im Leben und Werk André Gides. Diss. Jena, 1933.
Durau, Lucien	André Gide et l'U. R. S. S. Mercure de France, 15. 8. 1933.
Schürr, F.	André Gide. Archivum Romanicum, 1932, Bd. 16.
Baldensperger	André Gide antigoethéen. Revue de Littérature comparée, 1933.
Crémieux, Benjamin	André Gide. Candide, 22. 11. 1934.
Lewalter	André Gide und die geistige Situation Europas. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 58, S. 104 f.
Rousseaux, André	Ames et visages du XXe. siècle. Le paradis perdu. André Gide. Grasset, 1936.
Iseler, Paul	Les débuts d'André Gide vus par Pierre Louys. Editions du Sagittaire, 1937.
Decahors	Trois Messages: Maurice Barrès, André Gide, François Mauriac.
Hytier, Jean	André Gide. Charlot, Alger, 1938.
Thibaudet, Albert	Réflexions sur le roman: La Symphonie Pastorale. Gallimard, 1938.
Thibaudet, Albert	Réflexions sur la critique: De la critique gidienne. Gallimard, 1939.
Rougemont, Denis de	Au sujet du journal d'André Gide. Nouvelle Revue Française, 1. 1. 1940.
Lacher, W.	Le réalisme dans le roman contemporain. Thèse Genève, 1940.

V. ZUR AESTHETIK

Goethe-Schiller	Briefwechsel. (Zur Diskussion der literarischen Gattungen)
Dilthey, Wilhelm	Das Erlebnis und die Dichtung. Teubner, Leipzig und Berlin.
Lippold	Bausteine zu einer Aesthetik der innern Form.
Brunetière, Ferdinand	L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française.
Thibaudet, Albert	La poésie de Stéphane Mallarmé. Gallimard.
Thibaudet, Albert	Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours. Stock, 1936.
Chérix	Le symbolisme. Thèse Fribourg, 1922. (Gute Bibliographie zum Symbolismus.)
Petsch	Wesen und Formen der Erzählkunst. Niemeyer, Halle 1934.
Croce, Benedetto	Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Kröner, Leipzig.
Croce, Benedetto	Grundriss der Aesthetik. Vier Vorlesungen. Meiner, Leipzig, 1913.
Dujardin	Les premiers poètes du vers libre. Mercure de France, 1922.
Fernandez, Ramon	Messages. Première série. Gallimard, 1926.

Lebenslauf

Ich, Max Julius Schäppi, Bürger von Wädenswil (Kt. Zürich) und Luzern-Stadt, wurde geboren in Luzern am 2. Mai 1911 als Sohn des Albert Heinrich Schäppi, Kaufmanns in Luzern, und der Marie Schäppi, geborene Arnold. Ich besuchte die Uebungsschule des Städtischen Lehrerseminars als Primarschüler und von 1924 bis 1930 die Technische Abteilung der Realschule Luzern als Mittelschüler. Im Juli 1930 verliess ich die Mittelschule mit der technischen Reifeprüfung. Das ergänzende Lateinexamen habe ich erst im Januar 1937 an der Philosophisch-Historischen Fakultät Basel bestanden. Im Herbst 1930 immatrikulierte ich mich an der Faculté des Lettres der Universität Genf und hörte dort Vorlesungen über deutsche und französische Literatur, Welt- und Schweizergeschichte, Psychologie und Pädagogik bei den Herren Professoren Thibaudet, Bohnenblust, Ferrero, Rossier, François, Piaget und Baudoin. Nach zwei Semestern, d. h. im Herbst 1931, immatrikulierte ich mich an der Universität Basel und studierte ausser den erwähnten Disziplinen noch deutsche und französische Sprachgeschichte. Ich folgte Vorlesungen und Uebungen vom Herbst 1931 bis zum Frühling 1937 bei den Herren Professoren Raymond, Tappolet, Bächtold, Dürr, Kägi, Ritter, Zinkernagel, Muschg, Andreas Heusler, Hoffmann-Krayer, Bruckner, Häberlin. — In den Jahren 1933 und 1934 war ich Schüler des Basler Lehrerseminars, das ich im Herbst 1934 nach bestandener Mittellehrerprüfung wieder verliess. Seither war ich als Stellvertreter an verschiedenen Schulen tätig, widmete mich aber hauptsächlich der Abfassung der vorliegenden Abhandlung unter der Leitung von Herrn Prof. Raymond. Seine wohlwollende Kritik, seine Ratschläge und Anregungen, die auch dann nicht spärlicher wurden, als er nicht mehr in Basel dozierte, waren mir sehr wertvoll. Auch Herrn Prof. Béguin verdanke ich einige Hinweise. Die Promotion fand statt am 21. Dezember 1937. Starke berufliche Inanspruchnahme in meiner Stellung als Lehrer am Institut Athenaeum in Basel verzögerte die Drucklegung der bei der Promotion noch nicht in allen Teilen ausgearbeiteten Abhandlung.